

148

339

WALTHER WREDE

KRIEGER'S AUSFAHRT IN DER  
ARCHAISCH-GRIECHISCHEN  
KUNST

Athenische Mitteilungen XLI 1916

Bibliothèque Maison de l'Orient



140987



# Kriegers Ausfahrt in der archaisch-griechischen Kunst.

(Hierzu Tafel XV—XXXIV.)

## Inhalt.

|  | Seite |
|--|-------|
| Vorbemerkung . . . . .   | 222   |
| Katalog . . . . .  | 223   |
| I. Die Elemente der Abschiedsszenen in der griechischen Kunst<br>vor Ausbildung des schwarzfigurigen Stils . . . . . | 235   |
| II. Die Ausfahrt zu Wagen . . . . .  | 250   |
| A. Kriegers Ausfahrt im schwarzfigurigen Stil des Mutter-<br>landes . . . . .  | 250   |
| 1. Held und Lenker . . . . .   | 250   |
| 2. Die Frauen . . . . .  | 256   |
| 3. Der Stehende vor den Pferden (Hippotion) . . . . .  | 267   |
| 4. Der Sitzende vor den Pferden (Halimedes) . . . . .  | 270   |
| 5. Der stehende bärtige Mann . . . . .   | 277   |
| 6. Die begleitenden Krieger . . . . .  | 278   |
| 7. Die Gespanne . . . . .  | 285   |
| 8. Die übrigen Tiere . . . . .   | 296   |
| 9. Zusammenfassung. Kompositionsfragen . . . . .   | 304   |
| B. Kriegers Ausfahrt in ionischer und italo-ionischer Malerei  | 314   |
| C. Archaische Kleinreliefs. Die Straußeneier von Vulci . . . . .   | 320   |
| D. Das Anschnallen des Gespanns . . . . .  | 335   |
| 1. Der Vorgang. Einzeltypik . . . . .  | 336   |
| 2. Komposition . . . . .   | 346   |
| 3. Stilistisches . . . . .   | 348   |
| 4. Für sich stehende Typen . . . . .   | 353   |
| E. Deutungsfragen. Mythos und <i>βίος</i> . . . . .  | 354   |
| Exkurs I: Das Motiv des Wagenbesteigens . . . . .  | 358   |
| " II: Die Bogenschützen auf schwarzfigurigen Vasen . . . . .   | 362   |
| " III: Oberschenkelschienen. Helmfedern . . . . .  | 367   |
| Nachträge . . . . .  | 371   |



Abb. 1. Hermogenesschale in Oxford.

## Vorbemerkung.

Die vorliegende Arbeit wurde im Frühjahr 1921 von der philosophischen Fakultät der Universität Marburg unter dem Titel 'Kriegers Abschied und Heimkehr in der griechischen Kunst I' als Dissertation angenommen<sup>1</sup>. Wie dieser Titel erkennen läßt, war sie ursprünglich nur als Teil eines größeren Ganzen gedacht gewesen, das alle Darstellungen des Abschiedes, Spendszene, Rüstszene, *δεξιότητες* usw. umfassen sollte. Sie wuchs sich aber so aus, daß der Verfasser von der Bearbeitung des übrigen Materials zum Gesamthema, das er bereits gesammelt hatte, vorläufig absehen mußte. Die ursprüngliche Themastellung mag die Einseitigkeit in der Behandlung der Ausfahrtsszenen entschuldigen: ikonographisch haben sie mehr mit Wagenszenen andern Inhalts, wie Götterprozession und Brautzug, als mit andern Abschiedsszenen gemein. Auf jene soll indessen des öfteren verwiesen werden, wie der Parallelismus der Typik es verlangt. Ich habe die Arbeit, abgesehen von kleineren Korrekturen, im wesentlichen so gelassen, wie sie 1921 abgeschlossen wurde, und mich nur bemüht, neues Material und jüngste Literatur zu berücksichtigen. Der Katalog wurde um mehrere Nummern erweitert und umgeordnet.

Die Arbeit will, zunächst ausgehend vom Berliner Amphiaroskrater, einen Beitrag zur Geschichte der 'bildlichen Tradition'<sup>2</sup>

<sup>1</sup> S. Jahrb. d. philos. Fakultät in Marburg I 1921, 55ff. und Arch. Anz. 1921, 264ff.

<sup>2</sup> S. Bulle, Handbuch 43 ff.; v. Salis, Kunst der Griechen<sup>2</sup> 50 ff. Das Wort 'bildliche Tradition' prägte nicht Milchhöfer, sondern G. Loeschcke (Arch. Ztg. 1876, 108), dessen Arbeiten in jener Periode ja fast alle diesem Thema galten, besonders: 'Über Darstellungen der Athenageburt', Arch.

geben. Das Beispiel der Wagenszenen soll zeigen, wie die bildliche Tradition das einmal geschaffene Gesamtschema der Komposition und viele Einzelheiten durch den ganzen Archaismus festhält, sich dabei immer wieder neu mit den Forderungen der Bildfläche, mit individuellen Einfällen der Maler auseinandersetzt und nur in seltenen Fällen zur starren Typik führt: jedes Vasenbild erlaubt auch innerhalb der traditionellen Gebundenheit seine eigenste formale und inhaltliche Interpretation.

Für Überlassung von Photographien und Publikations-erlaubnis der hier abgebildeten Vasen habe ich zu danken: den Herren Studniczka, Bulle, Zahn, Sieveking, Watzinger, Koch für die Stücke in Leipzig, Würzburg, Berlin, München, Tübingen, Jena; ebenso den Herren Direktoren der Sammlungen in Boston, London, Oxford, Paris, Rom. Der Firma F. Bruckmann A.-G. sei gedankt für Überlassung des Klischees zu unserer Abb. 7 (Furtw.-Reichh. III S. 11, Abb. 4). Die Reproduktion der Vasenbilder Taf. XXVII (42), Taf. XXVIII (156), Abb. 5 (5), Abb. 4 (41) gestattete die Firma Alinari.

---

## Katalog<sup>1</sup>.

### I. Abschiedsszenen der Frühzeit.

1. Mykenische Kriegervase. Athen, Nicole 309; Furtwängler-Loeschcke, Mykenische Vasen Taf. 42/43; v. Salis, Kunst der Griechen<sup>2</sup> Abb. 8; Staïs, Collection mycénienne<sup>3</sup> 105 Nr. 1426 a; Winter, K. i. B. 90, 15; Blinkenberg, Fibules grecques et orient. (Lindiaka V in: Kgl. Danske Vidensk. Selskab. Hist.-fil. Medd. XIII 1), S. 190, n. — S. 236, 256.

Ztg. 1876, 108ff. 'Über die Reliefs der altspartanischen Basis', Dorpater Progr. 1879. 'Dreifußvase aus Tanagra', Arch. Ztg. 1881, 29ff. 'Boreas und Oreithyia am Kypseloskasten', Dorpater Progr. 1886. 'Bildliche Tradition', Bonner Studien 248 ff.

<sup>1</sup> S. die Nachträge S. 372ff. Die kursiven Zahlen verweisen auf die Seiten des Textes. Im Text verweisen die fetten Zahlen auf die Nummern des Katalogs.

2. Geometrische Bronzefibel, wahrscheinlich aus Böotien, Brit. Mus. Cat. of Bronzes 3205, S. 374, fig. 88. — S. 237f., 260f.
3. Scherben aus dem Heraion von Argos, Hoppin bei Waldstein, Argive Heraeum II 161 ff., pl. LXVII 1; Winter, K. i. B. 117, 11. — S. 241ff., 267, 278, 291 Anm. 2, 309.

## II. Ausfahrt zu Wagen.

### A. Im schwarzfigurigen Stil des Mutterlandes.

#### a) Korinthisch.

4. Amphiaraoskrater, Berlin Furtw. 1655; Furtw.-Reichh. 121/122; Buschor, Griech. Vasenmal.<sup>2</sup> 93, Abb. 67; Pfuhl, Malerei und Zeichn. Abb. 179 (dazu I 221 § 222). — **Abb. 2** (S. 235). — S. 235, 250f., 256 ff., 264f., 267, 270ff., 295ff., 307, 309, 312f.
5. Krater, Louvre E 638, Pottier pl. 50; Wiener Vorlegebl. III 1; Phot. Alinari 23671. — **Abb. 5** (S. 308). — S. 257, 259, 266 Anm. 3, 279, 295, 306, 309, 311, 354f., 355, 372.
6. Hydria, Louvre E 642, Pottier pl. 50; Phot. Alinari 23695. — S. 252, 257, 259, 265 Anm. 3, 277, 279, 285, 295, 302f., 306, 309, 355f., 362 Anm. 1, 373.
7. Krater, Orvieto, Montelius, Civilis. prim. II 1 pl. 246, 2b; Phot. Alinari 32754. — S. 255 Anm. 2, 257, 259.

#### b) 'Chalkidisierend'.

8. Amphora, Vatikan, Albizzati, Vasi antichi del Vat. fasc. II 223, Taf. 18; Rumpf, Chalkid. Vas. 160, II, Taf. 204f., vgl. S. 163ff. — S. 252, 309, 312.

#### c) Attisch.

#### 'Tyrrhenische' Amphoren.

9. Florenz, Thiersch, Tyrrhen. Amph. Taf. 3f.; Furtw.-Reichh. III S. 4, Abb. 2f.; Perrot-Chip. X 109, fig. 78; Robert, Oidipus II 83, Abb. 13; Pfuhl Abb. 204. — S. 255 ff., 259, 273, 281, 290 Anm. 3, 301 mit Anm. 4, 307, 309, 312, 315.
10. Leipzig, Universitätsammlung, Rumpf, Arch. Anz. 1923/24, 62, Nr. 7, Abb. 8. — **Taf. XV.** — S. 252, 265, 273 mit Anm. 2, 279, 290 Anm. 3, 307, 309, 361, 373.

11. Ebda., Rumpf, a. a. O. 55ff. Nr. 6, Abb. 6. — **Taf. XV.** — S. 252, 258 f., 264 f., 268, 273 f., 279, 290 Anm. 3, 307, 309, 373.
12. Berlin, Furtw. 1712 A. — **Taf. XVI.** — S. 255, 259, 265 281, 307, 309.
13. Athen, Deckel-Scherben von der Akropolis. Graef-Langlotz, Die antiken Vasen von d. Akropolis Nr. 2112, Taf. 92. — S. 251, 256, 302, 309, 312, 354, 359, 362.

Bauchamphoren.

14. München 1404 (Jahn 730) A u. B. — **Taf. XIX.** — S. 269, 275, 282, 285, 298, 301 Anm. 4.
15. München 1376 (Jahn 690) A. — **Taf. XVIII.** — S. 263, 268, 278 f., 298, 310, 374.
16. München 1381 (Jahn 589) A. — **Taf. XXI.** — S. 255, 260, 278, 281, 309, 374.
17. München 1396 (Jahn 1114) A. — S. 266, 279 ff., 284.
18. " 1403 ( " 1203) B. — S. 268, 311.
19. " 1413 ( " 693) B. — **Taf. XXIII.** — S. 255, 266, 278, 280, 352, 374.
20. Würzburg, Urlichs III 303 B. — **Taf. XIX.** — S. 263, 279, 281, 303, 309.
21. Würzburg, Urlichs III 256 B. — S. 255, 275, 278.
22. Wien, Sacken-K. S. 194, 61 A; Laborde, Coll. Lamberg I pl. 3, 1 = Reinach, Rép. II 174. — S. 266, 269, 278 f., 373.
23. Paris, Louvre F 53B, Wiener Vorl. 1888, V 1a; Corp. vas. France fasc. 4, III He pl. 19, 2 u. 20, 1; vgl. Hoppin, Handb. Black-fig. Vas. 100f. Exekias. — S. 263, 294, 297, 316, 355 f.
24. Paris, Louvre F 215 B; Corp. vas. France fasc. 4, III He pl. 27, 5. — S. 278.
25. Paris, Louvre F 56 B. — S. 259.
26. " " F 206; Corp. vas. France fasc. 4, III He pl. 21, 2.
27. London, Brit. Mus. B 184a. — **Taf. XXV.** — S. 282, 311.
28. " " " B 185a. — S. 278 f., 281.
29. " " " B 147b, Mon. d. I. III (44—)45. — **Taf. XX.** — S. 275, 278 f., 285, 297, 355, 369 f.

amphore de type B à Würzburg 243  
 der hand. - Nr. 263/1-2  
 A 0 - 1 p. 604/4

30. London, Brit. Mus. B 176b. — **Taf. XVI.** — S. 374.
31. Cambridge, Fitzwilliam Mus., Gardner 59 A, pl. XXI (Gerhard, AV. 208, 2 unbrauchbar). — S. 252, 259, 263, 265 f., 268 Anm. 3, 279, 309 f., 361, 369, 373.
32. Oxford, Ashmolean Mus., erwähnt Arch. Anz. 1912, 610. — **Taf. XXI.** — S. 280.
33. Bryn Mawr, Fragment, AJA. XX 1916, 318 fig. 6. — S. 275.
34. Rom, Mus. Gregor. Ausg. B II 48 (Ausg. A II 42), 2a; Overbeck, Gall. her. Bildw. Taf. III 6. — **Taf. XVII.** — S. 265 f., 268, 278 f., 309.
35. Rom, Villa Giulia Inv. 14216 (B), Mon. Linc. XXIV 1916, tav. IV 14a (s. S. 354). — S. 254.
36. Rom, Villa Giulia Inv. 15534 (A), Mon. Linc. XXIV 1916, tav. VI 17 (s. S. 356).
37. Neapel, Heydemann S. 646, 38 A u. B. — S. 266, 269, 275, 278.
38. Neapel, Heydemann 2486 A. — S. 266, 281.
39. " " S. 870, 197 A. — S. 282.
40. Bologna, Zannoni, Certosa tav. IX 14. — S. 268, 303.
41. Tarquinia (Corneto), Phot. Alinari 26040. — **Abb. 4** (S. 304). — S. 277, 279, 281, 303 f., 309 f., 374.
42. Chiusi, Mus. Etr. 1794, Phot. Alinari 37485. Vgl. v. Massow, ob. S. 31. — **Taf. XXVII.** — S. 265, 354.
43. Aufbewahrungsort? Gerhard, AV. 228, 2. — S. 266, 279, 281.
44. " ? Gerhard, Etr. u. Kamp. Vas. Taf. E 4 (verdächtig?). — S. 281.

## Halsamphoren.

45. München (Jahn 571) A. — S. 266, 279, 303.
46. " ( " 1191) A. — **Taf. XXIII.** — S. 266, 275, 374.
47. " ( " 479) A.
48. " ( " 579) A. — S. 255, 275.
49. " ( " 1132) A. — S. 266, 278.
50. " 1492. — S. 266.
51. Dresden, beschrieben Arch. Anz. 1898, 133, 15.
52. Tübingen, Watzinger, Griech. Vas. in Tüb. Taf. 6, D 8. — S. 260, 266, 279.

= ABV p. 156/8  
Gruppe E

53. London, Brit. Mus. B 274b. JHS. XLVII 1927 pl. XII. — S. 254, 282, 351 Anm. 3.
54. London, Brit. Mus. B 235a. — **Taf. XXII.** — S. 265f., 278f., 281, 369, 374.
55. London, Brit. Mus. B 212b, 2, Micali, Storia tav. 85, 4; Inghirami, Vasi fitt. tav. 299. — **Taf. XXIX.** — S. 259, 265, 278, 284, 374.
56. London, Brit. Mus. B 285a. — S. 282.
57. Rom, Mus. Gregor. Ausg. B II 34 (Ausg. A II 40), 2.
58. Madrid, Leroux 53 A.
59. Petersburg, Eremitage, Stephani 85 A u. B. — S. 263, 266, 285, 313, 367.
60. Aufbewahrungsort? Gerhard, AV. 263. — S. 259, 262ff., 275ff., 280, 301 Anm. 4.
61. Aufbewahrungsort? Montelius, Civilis. primit. II 2 pl. 301, 3. — S. 280, 282, 284.

Nikosthenische Amphora.

62. Paris, Louvre F 107, Pottier pl. 71. — S. 269.

Bauch- oder Halsamphoren?

63. Wien, Sacken-K. S. 184, 199.
64. Petersburg, Eremitage, Stephani 110 A. — S. 279.
65. Paris, Bibl. Nat., De Ridder 237f. Fragmente. — S. 282.

Hydrien (Bauchbild).

66. Berlin, Kunstgewerbemuseum.
67. München 1701 (Jahn 427). — S. 259, 265, 278f., 281, 305, 309f.
68. München 1695 (Jahn 445). — **Taf. XXIV.** — S. 265f., 279, 281, 284 Anm. 1, 295.
69. München 1703.
70. München 1706 (Jahn 87).
71. " 1689 ( " 492). — S. 277, 279f., 284, 297, 303, 353.
72. Würzburg, Urlichs III 134. — S. 254, 294, 351 Anm. 3.
73. " " III 127. — **Taf. XXIV.** — S. 252, 295, 311, 351 Anm. 3, 373.
74. Leipzig, Universitätssammlung Nr. 218. Viergespann nach r. Auf dem Wagen zwei Jünglinge. Jenseits von Deichsel

- und Pferden von l. nach r.: Mädchen nach l., nackter Jüngling nach r., Mädchen nach l. Vor den Pferden: Mädchen nach r., Mann nach r. (Kopf zerstört, die erhaltene Bartspitze zeigt, daß er umblickte) mit Panzer, Beinschienen, Himation um die Lenden, i. d. R. Helm haltend (Mitteilung v. Massow).
75. Ebda. Gespann nach r. Bärtiger Wagenlenker (rote Stirnbinde, weißer Chiton) hält Zügel und Kentron. Hinter ihm, z. T. verdeckt, besteigt Hoplit den Wagen. Jenseits von Deichsel und Pferden: Frau mit erhobener R., Greis, Hoplit Lanze schulternd, beide nach r. umblickend, Kopf des Vorderpferdes in Vorderansicht. Vor den Pferden sitzt kahlköpfiger Greis mit Stab auf *ῥᾶκος* (?). [Darunter: Fries, zweimal Löwe gegen Eber. — Schulter: Troilos verfolgt.] (Mitteilung v. Massow.) — **Taf. XXVI.** — S. 252, 275, 373.
76. Gotha, Museum. Gespann nach r., auf dem zwei bärtige Männer im Mantel. Ihnen zugewandt jenseits der Deichsel Frau. Ihr folgend Mantelmann nach r. mit zwei Speeren. Vor den Pferden Frau nach l. — S. 265, 284.
77. Tübingen, Watzinger, Griech. Vasen in Tüb. Taf. 9, D 20. — **Taf. XXVI.** — S. 254, 259, 263, 265, 278, 281, 284 Anm. 1, 305, 310.
78. Jena, Universitätssamml. — **Taf. XXX.** — S. 259, 263, 266 Anm. 5, 275, 278f., 284, 341 Anm. 3, 345 Anm. 2, 374.
79. Paris, Louvre F 39 B, Wiener Vorlegebl. 1889, V 4 (Timagora). — S. 259, 267.
80. London, Brit. Mus. B 344. — S. 275, 278.
81. Cambridge, Fitzwilliam Mus., Gardner 55 pl. XVII. — S. 280.
82. Rom, Museo Gregor. Ausg. B II 6 (Ausg. A II 16), 1.
83. Madrid, Leroux Taf. III 51; Pfuhl, Mal. u. Zeichn. Abb. 243 (vgl. I S. 273); Hoppin, Handb. Black-fig. Vas. 360, Nr. 3 (Timagora?). — S. 254 Anm. 1, 259, 266, 275.

## Hydrien (Schulterbild).

84. München (Jahn 116). — S. 275.
85. " ( " 132), Micali, Storia tav. 99, 8. — S. 254, 275.
86. " ( " 120). — S. 275, 303.

87. München (Jahn 114). — S. 254, 266.  
 88. " ( " 130). — S. 275, 279, 306.  
 89. Paris, Louvre F 286, Pottier pl. 82. — S. 279.  
 90. " " F 298, " pl. 84. — S. 275, 279.  
 91. " Bibl. Nat., De Ridder 257. — S. 275.  
 92. " " " " 255; Gerhard, AV. 112. — S. 303.  
 93. London, Brit. Mus. B 336. — S. 254, 278f., 306, 311.  
 94. " " " B 316, JHS. XLVII 1927, 87 fig. 21. —  
 S. 254, 275.  
 95. London, Brit. Mus. B 314. — S. 254, 266, 275, 279, 306.  
 96. " " " B 330. — S. 279.  
 97. " " " B 320. — **Abb. 3** (S. 280). — S. 255,  
 266, 279, 303, 306.  
 98. London, Brit. Mus. B 337. — S. 254, 276, 281, 303, 306,  
 99. Leiden, Roulez pl. 19 = Reinach, Rép. II 275. — S. 275.  
 351 Anm. 3.  
 100. Rom, Mus. Gregor. Ausg. B II 10 (Ausg. A 13), 1 a. — S. 284.  
 101. Neapel, Heydemann 2507. — S. 275.  
 102. Petersburg, Eremitage, Stephani 165. — S. 255, 275.

## Kratere.

103. Paris, Louvre F 198 A, Pottier pl. 77; Corp. vas. France  
 fasc. 2, III He pl. 3, 2. — S. 279.  
 104. Paris, Louvre, Corp. vas. France fasc. 2, III He pl. 3, 1.  
 105. London, Brit. Mus. B 360a. — **Taf. XX.** — S. 275, 309.  
 106. " " " B 600, 22 Fragment. — S. 275, 303.  
 107. New York, G. M. Richter, Craft of Athenian Pott. 23, fig. 31  
 = Shapes of Gr. Vas. S. 9. — S. 279.  
 108. Bologna, Mus. Civ., Pellegrini, Cat. Vasi Greci (1912) 50A;  
 Zannoni, Certosa tav. 143, 7. — S. 259, 265, 280.  
 109. Orvieto, Phot. Alinari 32500, 32500a, 32500b. — S. 279.  
 110. Petersburg, Eremitage, Stephani 8a, Vs. — S. 278f., 281.

## Psykter.

111. Paris, Louvre, Pottier pl. 85, F 319. — S. 266.

## Kantharos.

112. London, Brit. Mus., JHS. XVIII 1898, 289 fig. 3, pl. 16. —  
 S. 252, 258, 266 Anm. 5, 279ff., 285, 306, 363, 373.

## Schalen.

113. Berlin, Furtw. 1800 A. — S. 259, 275.  
 114. München (Jahn 418) B. — S. 258, 275.  
 115. " ( " 881) A.  
 116. London, Brit. Mus. B 399 a u. b. — S. 275.  
 117. " " " B 426; Mon. d. I. IX 9/10 ('Heerschau des Pisistratus'). — S. 284, 310, 367.  
 118. London, Brit. Mus., JHS. XVIII 1898, 293 fig. 4. — S. 254, 258, 268, 279, 285, 306.  
 119. Aufbewahrungsort? Gerhard, AV. 190/191, 3. — S. 310.

## Lekythen.

120. Wien, Sacken-K. S. 205, 161.  
 121. Kopenhagen, Gerhard, AV. 254/255, 4.  
 122. Athen, Nat.-Mus., Coll.-Couve 732. — S. 254, 303.  
 123. " " " " " 733. — S. 254.  
 124. " " " " " 736.  
 125. " " " " " 738. — S. 254.  
 126. " " " " " 986. — S. 303.  
 127. " " " Nicole 934. — S. 275.  
 128. Bologna, Mus. civ., Pellegrini, Cat. Vasi antichi (1900) 218.  
 129. " " " " 219. — S. 275.  
 130. Petersburg, Eremitage, Stephani 238.

**B. In schwarzfiguriger Malerei außerhalb Hellas.**

131. Klazomenischer Sarkophag in Boston, beschrieb. Arch. Anz. 1906, 262f.; Phot. Coolidge 9880. — **Abb. 6** (S. 308). — S. 275, 314ff., 326, 334.  
 132. Italo-ionische Amphora, München, Hackl-Sieveking 838, Taf. 33, S. 102 Abb. 105. — **Abb. 7** (S. 317). — S. 244, 251, 268, 275f., 295, 298, 312, 314, 317f., 326, 328, 334, 359.

**C. Reliefs und Verwandtes.**

## a) Inseln.

133. α) Fragmente einer Terrakottasima aus Palaikastro (Kreta), Bosanquet, BSA. XI 1904/05, 300ff., pl. XV; Savignoni, RM. XXI 1906, 64ff., Taf. II; Koch, RM. XXX 1915, 40f.; Maraghiannis, Antiqu. Crét. I 43; vgl. Sieveking, Arch. Anz. 1921, 349 Anm. 1. — S. 321ff.;

- β) Fragment aus derselben Form, aus Melos; Paris, Louvre, Sieveking, a. a. O. 350, Abb. 2;  
 γ) dsgl. in München, Sieveking, a. a. O. 349, Abb. 1.

## b) Mutterland.

134. Fragment eines großen Gefäßes von der Akropolis, Pottier, BCH. XII 1888, 491 ff. (Abb.); Perrot-Chip. IX 163 fig. 80. — S. 320, 324, 332.  
 135. Statuenbasis aus der athen. Brecciamauer südlich des Dipylon, Philadelphus, Arch. Anz. 1922 Beil. IV, S. 56 Anm. 1 Lit.; JHS. XLII 1922, pl. VII; AJA. XXVI 1922, 356f., fig. 6 u. 7; BCH. XLVI 1922, pl. V u. VI, S. 19 fig. 7. — S. 325, 332, 361.

## c) Etrurien.

136. Fragmente eines Terrakottafrieses aus Statonia (Poggio Buco) bei Pitigliano, Pellegrini bei Milani, Studi e Materiali I 92, fig. 3; E. Douglas van Buren, Figurative Terracotta Revetments 63, IV 1, pl. XXVIII fig. 2; Nachod, Rennwagen 52, Nr. 37. — S. 320, 325 f., 357, 360.  
 137. Dsgl. aus Toscanella bei Viterbo, Nachod, a. a. O. Nr. 38. — S. 320, 326, 357, 360.  
 α) Louvre, Pottier, BCH. XII 1888, 507; Pellegrini, a. a. O. 96, fig. 4; Helbig, Mélanges Perrot 168, fig. 1; Douglas van Buren, a. a. O. 64, IV 2, pl. XXIX fig. 1.  
 β) München, Christ, Führer (1901) 8 Nr. 914 u. 915; Douglas van Buren, a. a. O. 65, IV 3, pl. XXIX fig. 2.  
 138. Dsgl. α—γ aus Caere, δ aus Tarquinii, Pellegrini, a. a. O. 98, fig. 7 (Spiegelbild); Nachod, a. a. O. 60, Nr. 74; Douglas van Buren, a. a. O. 65, IV 5. — S. 320, 327, 335 Anm., 357, 360, 362 Anm. 2.  
 α) Berlin, Mon. d. I. Suppl. Taf. 1.  
 β) Kopenhagen, Wiegand bei Arndt, Glyptoth. Ny-Carlsberg pl. 177, 2 u. 3.  
 γ) London, Brit. Mus. Catal. of Terracottas B 626.  
 δ) Tarquinia (Corneto).  
 139. Dsgl. aus Palestrina, Rom, Thermenmus., Pasqui, Notizie d. scav. 1905, 124 ff. a u. b, fig. 1; Nachod, a. a. O. 62, Nr. 77. — S. 320, 328 f., 357, 360.

140. Elfenbeinsitula aus Chiusi, Florenz, Mon. d. I. X 39a; Nachod, a. a. O. 11, Nr. 2 (wo weitere Lit.). — S. 330, 359.
141. Buccherogefäß, Heidelberg, Universitätssammlung E 4. — S. 330, 359.
142. Zwei Straußeneier aus Grotta d'Iside bei Vulci, London, Brit. Mus., Nachod, a. a. O. 28 Nr. 18. — S. 321 Anm. 2, 331, 360.
- α) Perrot-Chip. III 858 fig. 626; Montelius, Civilis. primit. II sér. B pl. 265, 1;
- β) Perrot-Chip. III 858 fig. 627; Micali, Monum. inediti tav. 7; Montelius, a. a. O. pl. 265, 2.

### III. Anschrirszenen.

#### a) Schwarzfigurig.

143. Protokorinthische Lekythos, Berlin Inv. 3319, Arch. Anz. 1895, 33f., Abb. 5. — S. 336 Anm. 2.
144. Fragmente eines Kantharos des Nearchos, Graef, Vas. v. d. Akropolis I Taf. 36, 611; Benndorf, Griech. u. sizil. Vas. Taf. XIII; Wiener Vorlegebl. 1888, IV 3; Pfuhl, Mal. u. Zeichn. Abb. 236. Vgl. Klein, Meistersignaturen<sup>2</sup> 38; Hoppin, Handb. Black-fig. Vas. 172—175. — S. 336, 341, 348, 356 Anm. 3, 357, 373.
145. Scherbe, Siena, Mus. Chigi, Milani, Studi e materiali I 312 f. Nr. 221 (Abb.). — S. 341, 345, 348f.
146. Hydria aus Cumae, Gabrici, Mon. Linc. XXII 1913/14, 505f., tav. LX 3. — S. 339 f., 345, 349.
147. Berlin, Furtw. 1897; Gerhard, AV. 249/50; Baumeister, Denkmäler III 2081, Abb. 2319; JHS. X 1889, 102, fig. 1; Pernice, Griech. Pferdegeschirr, 56. Berl. Winck.-Progr. (1896), S. 5 (Abb.); Buschor, Griech. Vasenmal.<sup>2</sup> 141 Abb. 101; v. Lücken, Griech. Vasenb. Taf. 1; Furtw.-Reichh. 154, 2, dazu Zahn im Text III 230, wo Anm. 1 ält. Lit. — S. 290, 337, 340ff., 344, 346, 349, 355.
148. Hydria, München 1691 (Jahn 64). — S. 337, 339f., 344, 346, 351ff., 355.
149. Hydria, München 1694 (Jahn 130), JHS. XLVII 1927, 68, fig. 3. — **Taf. XXXI.** — S. 268, 290, 337f., 344, 346, 349, 351, 354 Anm. 2, 355, 361.

ABV 11 267/1  
ABV 11 266/5

150. Hydria, München 1720 (Jahn 138), Gerhard, AV. 211/212, 2. — **Taf. XXXI.** — S. 336, 338, 341, 345 ff., 349, 351, 354 Anm. 2, 361.
151. Hydria, Würzburg, Urlichs III 126, Gerhard, AV. 102; Klein, Lieblingsinschr.<sup>2</sup> 61. — **Taf. XXX.** — S. 337f., 344, 346, 349f., 357.
152. Hydria, Paris, Louvre F285, Pottier pl. 82. — **Abb. 10** (S. 352). — S. 290 Anm. 4, 337, 339f., 344ff., 349, 351.
153. Hydria, London, Brit. Mus. B 303. — **Taf. XXIX.** — S. 244, 291, 340, 344f., 349.
154. Hydria, London, Brit. Mus. B 304, Walters, Hist. of Anc. Pottery II Titelbild; JHS. XLVII 1927, pl. XIII. — S. 337, 342, 344ff., 351, 353.
155. Hydria, Madrid, Leroux pl. XI 68; Arch. Jb. IV 1889, Taf. 10, S. 264f. (Heydemann); Klein, Lieblingsinschr.<sup>2</sup> 42 Abb. 1. — S. 336, 340ff., 344f., 347, 349, 356.
156. Hydria, Orvieto, Phot. Alinari 32498. — **Taf. XXVIII.** — S. 291, 336, 344, 349.
157. Hydria, Petersburg, Eremitage, Stephani 337. — S. 341f., 346, 351f. (Anm.).
158. Hydria, Fragment, 1899 im röm. Kunsthandel (Zahn, a. a. O. S. 231, Anm. 18). — **Taf. XXXII.** — S. 339f., 344, 349.
159. Hydrienschulterbild, Berlin, Furtw. 1890, JHS. XLVII 1927, 68, fig. 4.
160. Hydrienschulterbild, Würzburg, Urlichs III 127. — S. 342, 344, 346, 348.
161. Hydrienschulterbild, London, Brit. Mus. B 305. — S. 290 Anm. 4, 344, 351 Anm. 3.
162. Bauchamphora (Fragm.), Paris, Louvre A 2364, Corp. vas. France fasc. 4, III He pl. 24, 3. — S. 342, 346.
163. Bauchamphora, Oxford, Ashmol. Mus., Gardner pl. 2, 212. — **Taf. XXXIII.** — S. 291, 336, 344 Anm. 2, 347, 350, 357.
164. Bauchamphora (Fragm.), Bologna, Zannoni, Certosa tav. VII 3. — S. 340, 346.
165. Bauchamphora, Bologna, Mus. Civ., Pellegrini, Cat. Vasi Greci (1912) 7; Engelmann, Arch. Anz. 1890, 29 Abb. nach Brizio, Sulla nuova situla di bronzo figurata trovata in Bologna, Modena 1884, tav. 4—5. — S. 347.

166. Amphora, Coll. Dutuit Taf. 15 (s. Pernice, a. a. O. 14, 7).  
 167. Oinochoe, Paris, Louvre F 345, Pottier pl. 86. — **Abb. 8**  
 und **9** (S. 338f.). — S. 339, 346.  
 168. Lekythos, Berlin, Inv. 3260 (Arch. Anz. 1893, 86, 23). —  
 S. 336, 340f., 348, 353, 357.  
 169. Lekythos, Tillyard, The Hope Vases Nr. 51 Taf. 5. — S. 346.  
 170. „ „ Syrakus, Benndorf, Griech. u. sizil. Vasenb.  
 Taf. 52, 2. — S. 338, 340, 343, 346.  
 171. Lekythos, New York 06 · 1021 · 70. — S. 346.  
 172. Lekythos aus Megara Hyblaea, Orsi, Mon. Linc. I 902f.,  
 Abb. S. 903, tav. 5, 3. — S. 336, 342, 344f., 348.  
 173. Lekythos, Athen, Nat.-Mus., Coll.-Couve 995.  
 174. „ „ Polytechneion 3526, Hartwig, Meister-  
 schalen S. 110, Abb. 6; Pfuhl, Mal. u. Zeichn. Abb. 279. —  
 S. 353.  
 175. Lekythos, Delphi, Fouilles de Delphes V S. 161, fig. 666. —  
 S. 336, 344, 353.  
 176. Schale, München (Jahn 458). — S. 336, 340, 342, 344, 346.  
 177. Dinos, Girgenti, Politi, Descrizione d'uno deinos o vaso  
 in terracotta greco-siculo agrigentino Taf. II = Reinach, Rev.  
 arch. I 1900, 322 ff.  
 178. Pinax, Furtwängler, Coll. Somzée S. 65 Nr. 94 (Abb.). —  
 S. 354.  
 179. Etruskische Kanne, Würzburg, Urlichs III 406. — S. 336,  
 354.

b) Rotfigurig.

180. Hydriaschulterbild, München 2420 (Jahn 377). — S. 336,  
 341f., 345, 348.  
 181. Schale, epiktetisch, Rom, Mus. Gregor. II Ausg. B, tav. 84  
 (Ausg. A 87), 2; Alinari Phot. 35827; vgl. Beazley, Att.  
 Red-fig. Vases in Americ. Mus. 16, Nr. 9, Hoppin, Handb.  
 Red-fig. Vas. I 341, Nr. 44. — **Taf. XXXIV.** — S. 336,  
 344, 348, 357.  
 182. Messapischer Kantharos, Frankfurt a. M., Liebighaus, Furt-  
 wängler, Mélanges Nicole 159 ff. = Kl. Schr. II 130 ff. (Abb.).  
 — S. 354.
-



Abb. 2. Amphiaraoskrater in Berlin (4).

## I. Die Elemente der Abschiedsszenen in der griechischen Kunst vor Ausbildung des schwarzfigurigen Stils.

Das Hauptbild des Amphiaraoskraters (4, Abb. 2) erweckt die Illusion einer durchaus geschlossenen Handlung, obwohl es streng genommen mehrere Momente vereinigt: die Bedrohung der Eriphyle, das Flehen der Kinder, die Abfahrt usw. Dadurch, daß er alle Figuren in wohldurchdachter Komposition zueinander in Beziehung setzte, faßte der korinthische Meister Vorgeschichte und Hauptmoment zusammen und ließ zugleich einen Ton düsterer Zukunftsahnung mitklingen<sup>1</sup>.

Das bedeutet schon eine höchste Steigerung der Darstellungsmittel, die eine lange Entwicklungsreihe für diesen Bildtypus voraussetzt. Krieger, die in langer Reihe marschieren, Wagenzüge sind schon aus der geometrischen Malerei bekannt, doch braucht der Gedanke des 'Auszuges' hier nicht zugrunde zu liegen. Das tritt erst in dem Falle ein, wo entweder der Augenblick vor der Abfahrt, also das Aufsteigen auf den Wagen, Anschirren, Rüsten gezeigt wird, oder aber die Zurückbleibenden mit dargestellt und weiter, wenn diese deutlich zu dem Ausziehenden in Beziehung gesetzt, als Abschiednehmende vorgeführt werden.

<sup>1</sup> Eine 'φαντασία'. Vgl. Trendelenburg, 70. Berl. Winck.-Prog. 1910, 3ff.

Diese Stufe, auf der also ein seelisches Zueinander der Menschen zur Darstellung gelangt, ist schon im Bilde der mykenischen Kriegervase (I)<sup>1</sup> erreicht. Da ist freilich noch nichts von der Geschlossenheit des Amphiaraosauszuges zu spüren. Vielmehr ist die Darstellungsweise der Vase mit den auf der einen Seite ausmarschierenden, auf der anderen kämpfenden Hoplitendurchaus 'kompletierend', wie es die große mykenische Kunst liebte<sup>2</sup>, und wie es aller archaischen Kunst geläufig ist. Uns kommt es hier darauf an, daß wir eine typische Figur der späteren Ausfahrtszenen in der den Kriegern nachsehenden Frau bereits vorgebildet finden. Pottiers<sup>3</sup> späte Datierung des Gefäßes ist jetzt allgemein aufgegeben<sup>4</sup>. Unsicher ist aber noch die Deutung des Gestus, den die Frau macht. Freilich liegt die übliche Erklärung, die in ihm den Ausdruck der Trauer sieht, wie er ebenso von orientalischen wie späteren griechischen Monumenten geläufig ist, am nächsten. Doch könnte es sich auch um den Gebetsgestus handeln, wie wir ihn von einer Reihe kretischer Bronzefigurchen<sup>5</sup> her kennen: sie fleht um Sieg und glückliche Heimkehr für die Ausziehenden.

Des Motivs wegen muß hier eine 'kyprisch-mykenische' Vase<sup>6</sup> angeschlossen werden, obgleich es sich hier nicht um

<sup>1</sup> Vgl. zuletzt Studniczka, *Neue Jahrb. f. d. kl. Alt.* XXXV 1915, 287.

<sup>2</sup> S. Rodenwaldt, *Tiryns II* 134; vgl. auch Robert, *Archäol. Hermeneutik* 148f., 155ff., 180ff.; Pfuhl, *Neue Jahrb.* XXVII 1911, 178 mit Anm. 1.

<sup>3</sup> *Rev. arch.* XXVIII, I, 1896, 19.

<sup>4</sup> Rodenwaldt, *Tiryns II* 153f. u. 186ff.; Schweitzer, *Untersuch. z. Chronolog. d. geometr. Stile I* 1.

<sup>5</sup> Aus der diktäischen Höhle: BSA. VI 1899/1900 pl. X 5, 8, dazu S. 107 (Hogarth); aus Tylisos: Neugebauer, *Ant. Bronzestatuetten* 6, 9, 11, dazu S. 20ff.; Terrakotta aus Ägina: Furtw., *Ägina* 371, Abb. 296; Bronze JHS. XLI 1921, 86ff. pl. I. — Vgl. auch die Berliner Bronzestatuetten aus der Troas (Perrot-Chip. VI 754f., fig. 349 = Winter, *K. i. B.* 92, 1; *Arch. Anz.* 1889, 94). — Die beste Analogie für das Motiv der Kriegerfrau bietet wohl die mittlere Adorantin auf dem mykenischen Ring JHS. XXI 1901, 184, fig. 58 = Winter, *K. i. B.* 91, 6, wo zwar der andere Gebetsgestus mit auswärts gekehrter Handfläche angewandt, die nicht erhobene Hand aber ebenso rückwärts abgestreckt ist. Ferner Adorant vor Löwengöttin auf Siegelabdruck BSA. VII 1900/01, 29 fig. 9 = *Bilderatlas z. Religionsgesch.*, Lief. 7, 66.

<sup>6</sup> Furtw.-Loeschcke, *Myken. Vas.* S. 29 c, Fig. 17; Waldstein, *The Argive Heraeum I* 51, fig. 24; v. Mercklin, *Rennwagen* 20, Nr. 20, wo auch

kriegerischen Auszug, sondern um friedliche Ausfahrt, wenn nicht feierliche Prozession handelt. Denn die Frau hinter dem Wagen gehört motivgeschichtlich zur eben besprochenen Kriegerfrau, und vor allem mögen wir in der Kombination solcher Figur mit dem abfahrenden Wagen schon Kompositionstendenzen spüren, wie sie später in schwarzfigurigen Wagenszenen ihre Auswirkung gefunden haben. Ihre Arme sind, falls die kindliche Zeichnung überhaupt eine Deutung erlaubt, wohl eher zum Gebet als zur Klage erhoben. Von besonderem Interesse ist das Vasenbild wegen der Vorderansicht, in der der Körper der Frau gegeben ist. Diese bedeutet zwar in der Malerei an sich nichts Neues<sup>1</sup>, aber unter den wenigen Vasen dieser Gattung mit figürlichen Darstellungen steht sie für sich. Es liegt nahe, an den Einfluß eines Idoltypus zu denken, wobei es dahingestellt bleiben muß, ob man die beiden Spiralen als stilisierte Brüste oder als die von archaischen Terrakotten her bekannten großen Spangen<sup>2</sup> auffassen will. (Damit würde auch das Gewand als festländisch interpretiert; vgl. Fimmen, Kret.-myken. Kultur<sup>2</sup> 165.)

Ebenfalls mit einem Fragezeichen hinsichtlich ihrer Deutung ist eine der großen geometrischen Bronzefibeln mit figürlicher Darstellung (2) hier einzufügen. Vor einem Gespann mit Lenker steht 'a woman, full face, with a plait of hair (or large earrings?) -projecting on either side of her face; her hands are raised and in the l. she holds up a bowl or dish (?)' (Walters). Dann hätten wir also den Ausziehenden zu Wagen (die marschierenden Hopliten links weisen auf kriegerische Sphäre) und vor den Pferden (*ἵππων προπάροισιν*, vgl. S. 261) die Frau mit der Abschiedsspende, die erste 'Leontis'. Aber als gesichert kann diese Deutung freilich nicht gelten; die Formsprache dieser Kunstgattung ist überhaupt noch zu problematisch, und es ist nicht einmal ganz sicher, ob die Figur vor dem

---

die übrigen Stücke der Gattung, über deren Provenienz ebend. 21f.; vgl. auch Murray, Excavations in Cyprus 73 Anm. 2; Fimmen, Kret.-myken. Kultur<sup>2</sup> 105; Gjerstad, Studies on Prehist. Cyprus 218ff.

<sup>1</sup> Z. B. Wandgemälde von Tiryns: Tiryns II 120 Nr. 156, Taf. XVII 1; dazu Rodenwaldt ebend. z. Nr. 158.

<sup>2</sup> Z. B. Tiryns I Taf. I 2, 4.

Gespann eine Frau ist. Jedenfalls ist ihr Körper ebenso gegeben wie der der *πόρνια θηρῶν* auf dem Gegenstück (Brit. Mus. Catal. of Bronzes 3204, fig. 86 = Arch. Jahrb. XXXI 1916, 302, Abb. 7. Vgl. W. A. Müller, Nacktheit und Entblößung 84; Schweitzer, Herakles 167). Die Fibel gehört zu einer Gattung, deren orientalisierende Elemente Schweitzer analysiert hat; er zeigt, wie sich ihre Dekoration mit sonst bekannten böotischen Stilelementen zusammenbringen läßt (Herakles 167: 'chalkidisch-böotisch')<sup>1</sup>. — Auffallend ist auch hier die Vorderansicht der Figur vor den Pferden. Für die merkwürdigen in drei Spitzen endenden Striche, die seitlich von ihrem Kopfe ausgehen, hat Walters die Erklärung als Haarlocken oder Ohringe offen gelassen. Zur letzteren Deutung müßte man die kreuzförmigen Ohranhängsel melischer<sup>2</sup> oder 'tyrrhenischer'<sup>3</sup> Vasen heranziehen. Bei der Tiergöttin der erwähnten Fibel des Brit. Mus. handelt es sich wohl um Locken. — Der Lenker hält doch wohl eine Peitsche, wie die beiden anderen des einen Münchener Exemplars (Arch. Jahrb. XXXI 1916, Taf. 17, 1), denn in allen drei Fällen ist ein von der Spitze des Stabes nach unten weisender Strich, die Peitschenschnur, deutlich. Auch das ist Übernahme rein orientalischen Brauchs (vgl. Schweitzer a. a. O.). Denn die Peitsche ist im Gegensatz zum Kentron im Orient und bei den Ostgriechen in Gebrauch<sup>4</sup>.

Auch die Scherbe einer Amphora der Phalerongattung (*Εφ. ἀρχ.* 1911, 249, *ελκ.* 11), deren Bildreste typengeschichtlich für unseren Zusammenhang von Wichtigkeit scheinen, läßt eine einwandfreie Deutung nicht zu. Sie zeigt ein Gespann nach rechts, darauf den Lenker im Chiton<sup>5</sup>. Hinter ihm stehen

<sup>1</sup> Vgl. Reisinger, Arch. Jahrb. XXXI 1916, 288ff., Taf. 17 u. 18; Pfuhl, Mal. u. Zeichn. I 95 § 89; Schweitzer, Herakles 159ff., 166f.; V. Müller, Arch. Anz. 1922, 17f.

<sup>2</sup> JHS. XXII 1902, 52 fig. 6; 56 fig. 10; vgl. dazu Hadaczek, Der Ohrschmuck d. Griech. u. Etrusker, Abh. d. Archäol.-epigr. Seminars d. Univ. Wien. XIV 1903, 12; siehe auch Helbig, Homer. Epos<sup>2</sup> 271 ff.

<sup>3</sup> Thiersch, Tyrrhen. Amphoren Taf. III (Frau rechts).

<sup>4</sup> Nachod, Rennwagen 31 u. 63.

<sup>5</sup> Er ist ungegürtet im Gegensatz zu den von W. A. Müller, Nacktheit und Entblößung 86 Anm. 2 aufgeführten Beispielen geometrischer Lenkerchitone; dazu s. auch d. Münchener Phaleronkrater Arch. Jahrb.

zwei Personen mit Redegestus, davon die zweite nackt. Das Geschlecht der ersten muß wieder zweifelhaft bleiben; an einen Bart braucht man bei der spitzen Kinnzeichnung in dieser Stilphase nicht zu denken, und man hat die Wahl, ob man das Gewand als Männerchiton und *χλαῖνα* oder als Peplos und *κρίδημον* deuten soll. Die gleiche Person scheint sich vor den Pferden auf der Scherbe *ελκ.* 13 ebenda zu wiederholen, während auf dem Randstück *ελκ.* 12 vielleicht eine Kriegerreihe zu erkennen ist. — Wir gehen hier in allen Deutungsfragen auf unsicherem Boden, da unser Material gerade aus dieser Periode des Experimentierens so spärlich ist.

Aber das lassen alle diese Fragmente doch erkennen, daß wir in ihnen bereits einzelne Elemente der späteren Ausfahrtsszenen ausgebildet vorfinden: deutlich sind Personen, die um ein Gespann als Mittelpunkt gruppiert und mit ihm inhaltlich eng verknüpft sind.

Wir haben bisher nur den Fall durch die Frühzeit verfolgt, in dem eine zweite Person vor oder hinter dem Ausfahrenden stehend zu ihm in Beziehung tritt. Daß auch andere Bestandteile der Ausfahrtskompositionen der archaischen Kunst bereits im Mykenischen vorhanden waren, werden wir erwarten, ohne im einzelnen Falle ein direktes Fortleben, ein Hindurchretten des Motivs durch die geometrische Periode von selbständiger Neubildung oder Übernahme von außen her scheiden zu können<sup>1</sup>.

Aus den jammervollen Trümmern der tyrinthischen Wandgemälde, deren mühsame Bearbeitung wir Rodenwaldt<sup>2</sup> verdanken, läßt sich für unseren Typenschatz einiges wenige mehr ahnen als gewinnen. Der große Auszug zur Jagd aus Tiryns zeigte Wagenfahrende und Jäger zu Fuß mit Hunden, und ebenso die Kriegsszene aus dem Megaron von Mykenai Wagen-

XXII 1907, Taf. 1 u. S. 79 Abb. 2 = Pfuhl, Mal. u. Zeichn. Abb. 84. Ungürtet war er auch in mykenischer Zeit, doch ist die Geschichte der Lenkertracht noch nicht geklärt; vgl. Rodenwaldt, AM. XXXVI 1911, 234; Tiryns II 10 u. 108; v. Mercklin, Rennwagen 43f.; Nachod, Rennwagen 31 f.

<sup>1</sup> Vgl. zuletzt prinzipiell Pfuhl, Mal. u. Zeichn. I 96 ff.; K. V. Müller, AM. L 1925, 51 ff.

<sup>2</sup> AM. XXXVI 1911, 198ff.; Der Fries des Megarons von Mykenai 24ff.; Tiryns II 5ff., 96ff., zusammenfassend 134ff.

fahrende, Marschierende, Pferdführende, vielleicht in bunter Reihe. Die Fragmente lassen nicht erkennen, ob und in welcher Weise die Fußgänger um die Wagen gruppiert waren. Die Typik der Pferdführenden werden wir später im Zusammenhang der Schirrszenen zu streifen haben. Hingewiesen sei hier nur auf ein Moment: die Hinterschneidung des Pferdekörpers durch eine menschliche Figur, wie wir sie bei allen schwarzfigurigen Wagenszenen als typisch finden. In Mykenai sehen wir dasselbe bei den Pferdführenden<sup>1</sup>, in Tiryns bietet sich als Vergleich der Mann hinter den Rindern<sup>2</sup>. Das Motiv ist nicht nur griechisch bzw. mykenisch; es findet sich genau so in Ägypten und Mesopotamien<sup>3</sup>. Es entsprang eben überall gleichmäßig dem Bedürfnis, möglichst viele Figuren unterzubringen, und erfüllte zugleich die künstlerische Forderung, sowohl den langen Tierrücken durch eine Vertikale zu unterbrechen, als auch den über und unter ihm entstehenden Raum zu füllen<sup>4</sup>.

Die bildliche Geschlossenheit der schwarzfigurigen Abfahrtszenen beruht nicht zum wenigsten in vielen Fällen darauf, daß eine Person vor die Pferde gestellt ist. Sie schließt einerseits vertikal ab, wie der Lenker oder Aufsteigende auf der Gegenseite, andererseits aber verstärkt sie die Illusion, daß das Gespann tatsächlich noch hält, was umso wichtiger erscheint, als die

<sup>1</sup> AM. XXXVI 1911, Taf. X 2; ebend. S. 236 Abb. 2; Rodenwaldt, Fries d. Megarons v. Myk., Beil. 1, dazu die Scherbe ebend. S. 24 Abb. 14.

<sup>2</sup> Tiryns II, Taf. I 2; vgl. über d. Motiv Rodenwaldt, ebenda 14, Anm. 1.

<sup>3</sup> Einige willkürlich herausgegriffene Beispiele: Ägypt. Relief d. XIX. Dyn., Lepsius, Denkmäler Bd. VII Abt. III, Bl. 187d (Schildträger wie auf griech. Ausfahrten). Babylon. Siegel, King, History of Babylon II 175 fig. 40 (Mann hinter den pflügenden Rindern). Dazu genaue ägypt. Analogie: Schäfer, Von ägypt. Kunst<sup>1</sup> Taf. 44, 2. Vgl. auch den noch älteren Zylinder bei Menant, Rech. sur la Glyptique orientale I 205 fig. 136 = Layard, Mithra pl. 34, nr. 15.

<sup>4</sup> Als lehrreiche Analogie ist hier die Bildgeschichte der Eberjagd anzusehen. In dem Augenblick, wo aus der riesenhaften Bestie der archaischen Darstellungen mit dem rotf. Stil ein Eber natürlicher Größe wird, tritt einer der Jäger hinter oder vielmehr neben das Tier, es hinterschneidend. Gleichzeitig fällt der Tote unter seinen Füßen weg (vgl. Benndorf-Niemann, Heron v. Gjölbashi I 111). Umgekehrt ist der spätere Eberjagdtypeus bereits in der Jagdszene mit dem kleineren Löwen der Chigikanne (Ant. Denkm. II Taf. 45) vorgebildet.

Pferde häufig im Gange wiedergegeben werden. Darin mag man teils naive Gebundenheit an die Vorstellung vom Gespann als etwas typisch Bewegtem erkennen, teils — wenigstens in älterer Zeit — das Unvermögen, ein richtig stehendes Pferd zu zeichnen; d. h. der Maler mochte an ein solches denken, aber das Vorsetzen der Beine, nach Überwindung der geometrischen absoluten Projektion einmal beibehalten, erweckt in uns ebenso die Vorstellung des Gehens, wie es bei archaischen auch als stehend gedachten Männern mit hintereinandergesetzten Füßen (Hippotion des Amphiaraoskraters) der Fall ist. Stellte oder setzte man aber vor die Pferde einen Menschen, so wurde ihre Bewegung sozusagen aufgehoben, und das Motiv entsprach ja durchaus dem, was man auf der Rennbahn sah: bis zum Ablauf steht eben ein Pferdehalter da vorn, um die nervösen Tiere ruhig zu halten.

Eine — wenn auch ganz sicher noch nicht traditionell bedingte — Einführung dieses Motivs zeigte schon die geometrische Fibel in der Figur mit der Schale vor dem Gespann. Fertiger ausgebildet scheint es bereits in der Zeit der orientalisierenden Stile zu sein. Auf der Scherbe aus dem argivischen Heraion (3) steht vor den Pferden eines Gespannes eine kleine Figur im langen Rock, die Hoppin als Frau erklärte. Doch in Anbetracht des Stockes, den die Person trägt, ist diese Erklärung jedenfalls nicht die nächstliegende, und wir werden einen alten Diener (seine Kleinheit kennzeichnet ihn als solchen) im langen Chiton ergänzen. Die beiden schrägen Striche unter dem oberen Rand der Figur können nur die Konture ihres linken Unterarmes sein, mit dem sie gestikuliert.

Schon auf dieser Stufe handelt es sich nicht etwa um die selbstverständliche Füllung des Raumes um das Gespann mit beliebig wechselnden Figuren, sondern jede von diesen behält ihren bestimmten Platz. Die zunehmende Festigkeit der Typik zeigt auch die zweite auf der argivischen Scherbe erhaltene Person: der Krieger jenseits der Pferde, der den Abfahrenden zugekehrt ist. Auch er ist ja eine stehende Erscheinung auf schwarzfigurigen Ausfahrtszenen (s. u. S. 278). Seine kompositionelle Bedeutung wurde bereits oben gestreift<sup>1</sup>. In unserem

<sup>1</sup> Schon ägyptische Reliefs waren fast zur gleichen Komposition gekommen, z. B. Lepsius, Denkmäler Bd. VII, 3. Abt. Bl. 187 d, wo

Falle gibt er übrigens Rätsel genug auf. Die Steifheit seines Unterkörpers und der Beine stimmt schlecht zu den bewegteren Gestalten von dem Kampfbild des gleichen Gefäßes (Waldstein II pl. LXVII 4; Winter, K. i. B. a. a. O.), nicht minder die Ausdehnung der gelben Farbe; aber daß der Maler mit dieser (ebenso wie mit dem Firnis, der zur Konturzeichnung und zur Füllung dient) ganz frei schaltete, auch ohne Rücksicht auf das wiederzugebende Material, zeigt der Vergleich der einzelnen Fragmente (gelb für Metall auf dem Kriegerzug, für den menschlichen Körper in der Deianeiragruppe). Auffällig ist auch die Haltung seines Schildes, zu dem nicht der Körper die Achse bildet, wie sonst immer, der vielmehr nach vorn gehoben ist<sup>1</sup>. Dem liegt wohl ein Streben nach Deutlichkeit zugrunde, das in diesem ersten Versuch einer komplizierten Komposition nicht wunder nimmt. Der Leibgurt entspricht dem des Nettos derselben Vase und wird als der metallene auf dem bloßen Körper getragene Gürtel aufzufassen sein, wie er von hocharchaischer

---

Pferdehalter vor dem Gespann und Schildträger jenseits der Pferde mit Richtung zum Aufsteigenden; ein Schildträger allein Prisse d'Avennes, Atlas II Taf. 57/58; der Pferdehalter z. B. auch Wilkinson, Manners and Customs<sup>1</sup> III 179 und sonst. Kleiner Pferdeburche ägyptisch: Lepsius Bd. VI, 3. Abt. Bl. 104; Prisse d'Avennes II 14 Taf.; kleiner *παῖς* auf 'kyprisch-myken.' Vase: Walters, History of Anc. Pott. I pl. XII; vgl. den pferdführenden *παῖς* des mykenischen Wandgemäldes AM. XXXVI 1911, Taf. X 1. Eine kleine Person bei sonst gewahrter Isokephalie vor den Pferden schreitend auch auf Vase der letztgenannten Gattung BCH. XXXI 1907, 231 fig. 9.

<sup>1</sup> Der Schild ist natürlich rund oder höchstens schwach elliptisch zu denken (Lippold, Münchn. Stud. 443 u. 452). Die Unregelmäßigkeiten (s. auch Fragm. 4) beruhen auf Nichtanwendung des Zirkels, den die mykenischen Wandmaler kannten (AM. XXXVI 1911, 233 Anm. 2), die geometrischen Vasenmaler fürs Ornament neu aufnahmen (Schweitzer, Unters. z. Chronologie d. geometr. Stile I, Diss. 1917, 80), dann aber im Figürlichen für Rundschilder und Wagenräder nicht anwandten (z. B. Arch. Ztg. 1885, 131 u. 139; Mon. d. I. IX Taf. 39), während ihn die Fibelziseleure benutzten. Noch in der korinthischen Malerei wird oft auf seine Anwendung verzichtet: Amphiaroskrater; Scherbe AM. XXIV 1899, 371 Abb. (vgl. 372). — Die unklaren Linien über dem Bauchgurt des Pferdes sind wohl als der rechte Schildrand und Teile des Pferdejoches zu entwirren.

Plastik bekannt ist<sup>1</sup>. Doch ist der merkwürdige *μασχαλιστήρ* des Pferdes genau so gegeben. — Die 'projections', an denen die Zügel beginnen, sind die Hände des Lenkers, wie das vom selben Punkte ausgehende Kentron beweist, die Senkrechte darunter die herabhängenden Zügelenden<sup>2</sup>. — Rechts von der kleinen Figur vor den Pferden erscheint noch ein Bein mit Stiefel nach links; also eine mehrfigurige Komposition, auf den Ausfahrenden zu orientiert, ist hier bereits fertig.

Auch der merkwürdige Kobold vor dem Gespann der Amphora JHS. XXXII 1912 pl. X—XII (= Pfuhl, Mal. u. Zeichn. Abb. 86 f.; vgl. Schweitzer, Herakles 170), steht, einerlei, wie wir ihn und sein Laufen deuten, innerhalb der Tradition des 'παῖς vor den Pferden'. Das wird hier um so auffälliger, als er über seinem Kopf Raum für ein großes Füllornament läßt, während der Maler bei Darstellung der sitzenden Deianeira dem Gesetz der Isokephalie folgt: der *παῖς* an dieser Stelle war bereits fest im Schema der Ausfahrtszenen verwurzelt. Wie im übrigen gerade dieser Maler der Forderung der zu füllenden Fläche mehr als der epischen Genauigkeit folgte, hat G. Richter S. 374 gezeigt. Ich bespreche die Vase, die ja in ihrer Darstellung mit unserem Schema nur indirekt zu tun hat, außer der Figur vor den Pferden wegen auch aus dem Grunde, weil ein Vergleich unserer argivischen Scherben mit ihr von vasengeschichtlichem Interesse ist.

Die östlichen Dekorationsbestandteile des Gefäßes führen über das in dieser Periode gewöhnliche Maß solcher Elemente hinaus. Herakles trägt auf der Hüfte dieselbe runde Scheibe wie die Männer des Londoner klazomenischen Sarkophags Mon. Piot IV 1897 pl. IV/V C<sup>3</sup>, freilich im Gegensatz zu diesen in Verbindung

<sup>1</sup> Vgl. W. A. Müller, Nacktheit u. Entblößung 86 Anm. 5; zur Mitrafrage ferner: Poulsen, AM. XXXI 1906, 373; ders., Arch. Jahrb. XXI 1906, 203ff. u. Orient 61.

<sup>2</sup> Das aufgebogene vordere Deichselende kann nicht so weit hinten zum Vorschein kommen; Hoppins Beleg, Gerhard, AV. 253, ist keiner, denn dort erscheint das Deichselende wie immer im Nacken der hinteren Pferde, und die vorderen sind entgegen der Wirklichkeit vorgezogen.

<sup>3</sup> Deren durch Murray (dort 43) versuchte Deutungen befriedigen ebensowenig wie die von G. Richter (a. a. O. 373) vorgeschlagene: als Schild. Vielmehr möchte ich in den Rosetten des Sarkophags die Vor-

läufer der auf den Schurz aufgenähten 'Räder' sehen, wie sie M. Bieber, *Dresdener Schauspielerrelief* 20 Anm. 41 behandelt und als ein apotropäisches Symbol angesprochen hat. Zu ihrer Deutung paßt gut die Tatsache, daß auf Schiffsdarstellungen von Dipylonvasen an der Stelle, wo später die Augen erscheinen, ein solches 'Rad' vorkommt: Mon. d. I. IX 40, 3 u. 4; AM. XVII 1892, 289 Fig. 1; 300 Fig. 7; 302 Fig. 8. Da an eine Ankerklüse in der Antike nicht zu denken ist (Abmann, *Arch. Jahrb.* IV 1889, 99 und bei Baumeister, *Denkm.* III 1597), ist die Ablösung des 'Rades' durch das apotropäische Auge auch für jenes bezeichnend. — Aber man wird weitergehen und überhaupt in den Rosetten, die so häufig gerade auf der nackten Hüfte oder dem Hüftteil der Chitone auftreten, zunächst das gleiche Symbol, weiterhin allenfalls dessen zum Ornament gewordenen Rudiment erblicken dürfen: das älteste mir bekannte Beispiel zeigt die Flötenspielerin der geometr. Scherbe Graef, *Akropolisvas.* I Taf. 11, 303, wo dieser Schmuck ausdrücklich vor den einfachen weißen Punkten am Körper der anderen Figuren hervorgehoben wird. Ferner: Krieger der melischen Amphora Conze, *Mel. Tongefäße* Taf. III und Reiter ebend. Taf. II = Pfuhl, *Mal. u. Zeichn.* Abb. 105; Männer der kretischen 'Mitra' AM. XXXI 1906 Taf. 23 (der Träger der Rosetten, ein fest an den Schenkeln anliegendes Bekleidungsstück, hat seine Analogie vielleicht bei dem Wagenlenker der Münchener italo-ionischen Amphiarao-vasen [unsere Nr. 132, Abb. 7], ohne daß Poulsens Erklärung [S. 375] als Chitonschöbe mir einleuchtend schiene, und dazu wird man die 'Hosen' des kretischen Zeus auf dem Schilde Museo Italiano, Atlas I = Poulsen, *Orient* 79 Abb. 77 vergleichen); die stark plastisch abgesetzten (also sicher nicht zum Chiton gehörigen) Schurze der kyprischen Statuen Cesnola Collection pl. XXV 62ff., XLII 277, XLVIII 285 (Gewand zwischen Beinen durchgezogen, vgl. Washburn, *Arch. Jahrb.* XXI 1906, 121); böotische Reliefvase BCH. XXII 1898, 501 fig. 15, 499 fig. 13; Perseus der Thermonmetope *Ant. Denkm.* II 51, 1 (vgl. auch 2) = Pfuhl, a. a. O. Abb. 482 (vgl. Koch, AM. XXXIX 1914, 245f.); korinth. *Pinakes* *Ant. Denkm.* II 24, 7 u. 12; sf. Scherbe Graef, *Akropolisvas.* I Taf. 27, 590; sf. Vasen: Amphora JHS. XIX 1899 pl. VI; Amph. Gerhard, AV. 97, 1; Amph. München, Jahn 612, abgeb. Helbig, *Mémoires de l'Acad. des inscr. et belles-lettres* XXXVII, pl. II (der Gefallene); Oinochoe Micali, *Storia* tav. 91, 1 (Amazone); Kol.-Krater Karlsruhe, Winnefeld 167, Welter, *Bausteine* I 24 (Amazone neben Wagen). — Das Rad oder die Rosette sitzt also so fest an dieser Stelle, daß die Gleichsetzung mit anderen Nachwirkungen des 'primitiven Ornamentierungstriebes' (Wolters, *Hermes* XXXVIII 1903, 272; über die dort angeführten Oberschenkelspiralen vgl. unten S. 367ff.) kaum berechtigt erscheint. — Den schönsten Beleg aber für die Auffassung solcher Ornamente als ursprünglicher Amulette liefert die Londoner Hydria B 303 (unsere Nr. 153, Taf. XXIX), wo der Wagenbesteigende an derselben Stelle des Chitons ein Auge trägt. — Über aufgenähte Metallplättchen im allg. vgl. De Ridder, BCH. XXII 1898, 470f.

mit Chiton<sup>1</sup>. Ferner führt von den Haarfrisuren des Nettos, Herakles und der Deianeira kaum ein Weg zu den kompakten Haarmassen sikyonischer, korinthischer oder attischer, wohl aber zu den Wellenfrisuren ionischer Bilder und ionischer Plastik. Endlich weist auch das Hiebschwert des Herakles nach dem Osten<sup>2</sup>. Zu solchen antiquarischen Eigentümlichkeiten kommen formale und stilistische<sup>3</sup>.

An der attischen Provenienz, die bisher niemand bezweifelt hat, wird man angesichts der straffen, klaren Amphorenform und vieler im folgenden zu erwähnender Einzelheiten festhalten müssen. Aber die Dekoration des Gefäßes zeigt in seltener Deutlichkeit noch das ungebundene Hinundherströmen der orientalisierenden Elemente vor der Festigung des lokalen Stils, wie sie aus den späteren 'frühattischen' Vasen redet. Was an der

<sup>1</sup> Ich habe eine Zeitlang daran gedacht, die Scheibe als Grifföse des Wagens zu deuten, wie die auf dem klazomenischen Sarkophag Ant. Denkm. I 44 und mit einer Rosette gefüllt auf dem Fragment eines andern im Archäol. Seminar Marburg. Doch erscheint eine solche Vermengung des helladischen, langgeschwungenen Wagenbügels und der ionischen Grifföse in dieser Form kaum denkbar.

<sup>2</sup> Die attischen sf. Vasen haben nur das gerade Stoßschwert. *G e h a u e n* wird auf Monumenten aus der ionischen Sphäre: Phineuschale Furtw.-Reichh. 41 (Boreaden); ital.-ionische Amph. Louvre E 703 = Gerhard, AV. 185 = Münchn. Stud. 292 Abb. 19; desgl. Gerhard, AV. 194; desgl. München (Jahn 999), Hackl-Sieveking 841, S. 105, Abb. 113; Gigantomachie v. Keos: Mon. d. I. VI/VII 78 = Louvre E 732, Pottier pl. 54; Caeretaner Hydria, Mon. d. I. VI/VII 77. — Erst in spätarchaischer Zeit kommt die Waffe nach Attika, wo sie in den rf. Vasenbildern häufig wird und das Motiv des Hauen mit dem Schwerte erst in die bildliche Darstellung einführt. — Die einzige mir bekannte Ausnahme sf. Stils scheint der Kantharos Berlin, Furtw. 1737 B = Gerhard, Etr. u. kamp. Vas. 13, 1 = v. Lücken, Griech. Vasenb. Taf. 34, wo Herakles *h a u t*; doch gehört die Vase einer Gruppe an, in der man auch sonst östlichen Einfluß vermutet ('Zahnsche Gattung'); frühes festländisches Beispiel eines Hiebswertes allerdings noch auf dem sikyon. Aryballos Johansen, Vases sicyon. pl. XXII 2. — Helbig's Beobachtung über Hauen und Stechen bei Homer (Homer. Epos<sup>2</sup> 332 Anm. 7) verdient vielleicht unter diesem Gesichtspunkte erneute Beachtung. Vgl. jetzt A. E. Remouchamps, Griech. Dolch- u. Schwertformen. Oudheidk. Mededeelingen VII 1926, 21 ff.

<sup>3</sup> Die Fundangabe 'Smyrna' hat wohl nichts zu sagen. Richter, a. a. O. 371. — Daß der Kentaur ein ionischer Typus sei, bemerkte bereits G. Richter.

Amphora attisch ist, hat G. Richter hervorgehoben<sup>1</sup>. Aber vieles verbindet sie mit den Kykladenkeramiken einerseits, den argivischen Scherben anderseits. Auf einer großen theräischen Amphora<sup>2</sup>, die an sich noch einer älteren Stufe angehört, finden wir das schwere (wenn auch ein anderes) Ornament an Stelle des 'Bildfeldes' auf der Rückseite wieder, ferner eine ähnliche Auffassung der vollen, malerisch empfundenen Flechtbänder. Das schwarz-weiß geflochtene Flechtband aber verbindet die argivische Scherbe überhaupt mit Frühattischem<sup>3</sup> wie auch mit der erwähnten Amphora. Ebenso das einfache kreuzweise Rautenornament, wiederum in der Phalerongattung wie auf Kykladenvasen beliebt<sup>4</sup>. Das Geschlinge auf der Rückseite der Schulter (Richter S. 377 fig. 3) hat seine nächste wenn auch ärmere Analogie auf den eretrischen Amphoren, und zwar wieder auf deren Rückseite<sup>5</sup>. Zu vergleichen sind ferner die Oinochoen aus Cumä, die Johansen, Vases sicyon. 20 zu pl. VI für sicher sikyonisch erklärt, und wieder das Deckelornament einer argivischen Pyxis ebend. 57 fig. 33 u. 60 fig. 41<sup>6</sup>. In den großen schwarz gefüllten, stehenden Blättern in der Mitte der Bauchrückseite lebt vielleicht ein ähnliches Dekorationsgefühl wie in den schwarzen Spitzblättern auf der Rückseite der eretrisch-geometrischen Amphora BCH. XXII 1898, 279, fig. 2. — Das frei wuchernde Geschlinge mit in Palmetten auswachsenden Rankenenden auf der Rückseite des

<sup>1</sup> Daß die grasenden Tiere auf der Schulter den Dipylontieren besonders ähnlich aussehen, kann ich nicht finden (G. Richter 372 u. 378).

<sup>2</sup> Thera II 212 Abb. 419f.; vgl. Poulsen, AM. XXXI 1906, 385; ders., Arch. Jahrb. XXVI 1911, 239f. Anm. 1 (wo es heißen muß: Mon. Piot XVI 1909 pl. III 25ff.).

<sup>3</sup> Phaleronkanne Arch. Jahrb. XXII 1907, 100 Abb. 13; frühatt. Amphora JHS. XXII 1902, pl. 2a u. sonst.

<sup>4</sup> Thera II 203 Abb. 408; Conze, Melische Tongefäße Taf. II.

<sup>5</sup> Z. B. Athen, Nicole 888 pl. VII = Pfuhl, Mal. u. Zeichn. Abb. 101; Graef, Akropolisvas. I Taf. 21, 413c; vgl. Pfuhl, a. a. O. I 130 § 127; Böhlau, Nekropolen 110f. Ferner auf der Amphora in Athen, Coll.-Couve 469 = BCH. XVII 1893 pl. II/III: sie soll aus Pikrodaphni bei Phaleron stammen, ist aber doch wohl böotisch. Dazu kommen noch zwei Amphoren der Sammlung Falkenhausen, jetzt im Berliner Museum.

<sup>6</sup> Nach Waldstein, Argive Heraeum II 138f., fig. 69 b u. d. Vgl. über das Ornament Johansen, a. a. O. 116f.

Halses<sup>1</sup> ist bisher ein Unikum. Am ehesten denkt man noch an das Fragment von der Akropolis, Arch. Jahrb. II 1887, 57, Fig. 23. — Der kleine Stelzvogel mit dem fadenförmigen Hals und ebensolchen Beinen unter den Pferden der Heraionscherbe läßt sich gut mit den ähnlichen Tieren der Amphora vergleichen, andererseits ist wieder eine Kykladenvase heranzuziehen: Johansen, Vases sicyoniens 177, fig. 124, und der Phaleronbecher Karlsruhe 2678, Welter, Bausteine I Nr. 2, Taf. 1. Die grobe Schuppung der Tiere auf Fragment 3, 4, 6 erinnert an die verwandte Stilisierung am Halse der Amphora, ebenso eine Scherbe<sup>2</sup> und die Greifenkanne von Aegina<sup>3</sup>; auch Tiere von delischen und theräischen Vasen<sup>4</sup> müssen verglichen werden und die Flügelstilisierung frühattischer und melischer Fabeltiere<sup>5</sup>. Für die Kopftypen des Nettos und der Deianeira des argivischen Stückes aber dürfte es keine bessere Analogie geben, als an dem kleinen laufenden Mann der Amphora. Er ist deutlich flüchtiger gemalt als die übrigen Figuren der Vase, ohne Ritzlinien, auch darin der technischen Stufe der Heraionscherben, auf denen Ritzung erst ganz sporadisch auftritt<sup>6</sup>, parallel. Ja selbst aus den ohne Zirkel gezeichneten Schilden der letzteren, in den wenn nicht unsicheren, so doch unstraffen Konturen aller ihrer Figuren, die sie von den festen, scharf umrissenen Typen der protokorinthischen<sup>7</sup> oder beispielsweise der übrigen frühattischen, auch der guten melischen Vasen<sup>8</sup> scheiden und noch die Stufe der Aristonothosvase<sup>8</sup> nachfühlen lassen, redet die gleiche Form-

<sup>1</sup> Jacobsthal, Ornamente griechischer Vasen, Tafel 48. Vgl. jetzt Rumpf, AA. 1923/24, 52, Nr. 3.

<sup>2</sup> AM. XII 1897, 309 Abb. 31 d (vgl. Johansen, Sikyonische Vaser 147 Anm. 5).

<sup>3</sup> London, Brit. Mus. A 547; Buschor, Griech. Vasenm.<sup>2</sup> 71 Abb. 52.

<sup>4</sup> BCH. XXXV 1911, 381, fig. 42 (in Verbindung mit Rautenkreuz!) und die dort zitierten theräischen Beispiele.

<sup>5</sup> Scherbe aus Eleusis, *Ἐφ. ἀρχ.* 1912, 5, *εἰς.* 2 = AM. XXXXIII 1918, 97, Abb. 20; Conze, Mel. Tongefäße Taf. IV.

<sup>6</sup> Vgl. Johansen, Sikyonische Vaser 96; Vases sicyoniens 111 ff.

<sup>7</sup> Vergleichbar ist allerdings der Aryballos aus Nola im Brit. Mus. A 1052, Arch. Ztg. 1883 Taf. 10, 2 = Walters, Hist. of Anc. Pott. I pl. XVII 1 = Johansen, Vases sicyon. pl. XXIX 2 (S. 97).

<sup>8</sup> Buschor, Griech. Vasenm.<sup>2</sup> 47, Abb. 30 = Pfuhl, Mal. u. Zeichn. Abb. 64.

sprache wie aus den schlenkernden Gliedmaßen der verglichenen Figur auf der Amphora. Endlich darf man aus dem oberen punktierten Flechtband vielleicht dieselbe Vorliebe für punktierte Ornamentik herauslesen, wie sie die Amphora in den Füllrosetten und aufsprießenden Halbpalmetten zeigt, wofür wieder auf den Phaleronstil<sup>1</sup> zurück- und auf Kykladenkeramik<sup>2</sup> hinüberverwiesen sei.

Endgültige Schlüsse aus diesen Übereinstimmungen zu ziehen, wäre bei der Dürftigkeit des Materials verfrüht. Es ist selbstverständlich, daß in dieser Zeit des frischen übermächtigen Eindringens orientalischer Elemente diese in größerer Übereinstimmung an verschiedenen Punkten auftreten als in der nächsten Phase, in der sie an jedem griechischen Zentrum bereits selbständig abgewandelt und verarbeitet sind. Das macht das Suchen nach dem Wege ihres Eindringens nicht leichter. Die Verwandtschaft zugleich mit Kykladischem und Nordostpeloponnesischem<sup>3</sup> paßt jedenfalls auch gut zu der Lokalisierung der Vase in Attika.

Es bleiben der Singularitäten im Ausfahrtsbild unserer argivischen Scherben genug, wie der dünne, steife Pferdeleib mit den nach hinten stärker werdenden Konturen, die eigene Stilisierung der fliegenden Vögel<sup>4</sup> u. a. Hervorzuheben ist auch noch die Wiedergabe des Gespannes in absoluter, geometrischer Projektion (als ein Pferd)<sup>5</sup>.

Irgendwie in unsere Typik der Ausfahrt muß auch das Vasenbild gehört haben, dessen Fragment Graef, Akropolis-

<sup>1</sup> Z. B. Arch. Jahrb. II 1887, Taf. III; Winter, K. i. B. 116, 6, 7.

<sup>2</sup> Vgl. Dragendorff, Thera II 168; Pfuhl, AM. XXVIII 1903, 135; Graef, Akropolisvas. I 43 zu Nr. 411.

<sup>3</sup> Die merkwürdigste Parallele zwischen den beiden Vasen würde es sein, wenn auch auf der Heraionscherbe in der Nettoszene ein Wagen zu erkennen wäre, wie Baur, Centaurs in Anc. Art 92 behauptet (was G. Richter, a. a. O. 374 annimmt). Das kommt in dieser Szene sonst nicht vor.

<sup>4</sup> Am ehesten bietet sich zum Vergleich der Vogel einer 'Dümmerschen' Vase: Bibl. Nat., De Ridder 172 fig. 4, oder Protokorinthisches wie Johansen, Vas. sicyon. pl. XX 1 (böotisch!); 53, fig. 31.

<sup>5</sup> Zur argiv. Vase vgl. auch Graef, Akropolisvas. I, Text zu 411 (Taf. 13) und 412 (Taf. 14).

vasen I unter 375 abbildet. Die Gattung ist noch nicht bestimmbar<sup>1</sup>. Sichtbar sind ein Teil eines Gespannes und die vorgestreckten Arme einer Person, die neben den Pferden gestanden haben muß. Sie hat mit dem Wagenlenker oder seinem Parabatan gesprochen oder zu ihm gefleht, und man erinnert sich der Leontis oder anderer Typen von Zurückbleibenden in den schwarzfigurigen Abschiedsszenen.

Die weitere Umschau unter den Wagenszenen der orientalisierenden Stile zeigt uns immer wieder dieselben Elemente. Artemis vor den Pferden des Apollogespannes der melischen Amphora (Conze, *Mel. Tongef.* Taf. IV = Pfuhl, *Mal. u. Zeichn.* Abb. 108); der Vater hinter dem Wagen, die Mutter neben den Pferden des melischen Heraklesgespannes (*Ep. ἀρχ.* 1894, πlv. 13 = Pfuhl, a. a. O. Abb. 110); die Frau hinter dem Wagen und die andere neben den Pferden und von ihnen überschritten auf der melischen Amphora aus Phylakopi (JHS. XXII 1902, 69, fig. 1); die Beifigur einer frühattischen Vase mit Gespann (JHS. XXII 1902 pl. 3): sie alle bleiben untrennbar von der sich nun immer stärker festigenden Typik der Wagenszene<sup>2</sup>.

Wir haben die letztgenannten Vasenbilder hier zusammengefaßt, obwohl sie wieder in engerem Sinne nicht zu unserem Thema gehören. Sie sind die Voreltern der späteren Frauenraub-, Brautfahrtszenen und Götterprozessionen, wie wir sie auch sonst werden heranziehen müssen; denn der gleiche Mittelpunkt in diesen und den Kriegerszenen, das Gespann, ergab auch die gleichen Forderungen für die Figurenverteilung. Man könnte die Frage aufwerfen, ob eine dieser beiden Szenengruppen die primäre gewesen sei, aus der sich die andere abzweigte, und etwa sagen, das Ursprüngliche sei die Prozession gewesen, da sie bereits in den Wagenzügen der Dipylonvasen wurzele und im Orient sowie in der mykenischen Kunst ausgeprägt gewesen sei (fahrende Götter des Sarkophags von Hagia Triada)<sup>3</sup>. Eine bündige Beantwortung dieser Frage erlaubt aber die Spärlichkeit des Materials nicht, und die Berechtigung solcher Problemstellung dürfte überhaupt fraglich

<sup>1</sup> Vgl. Graef, a. a. O. 37r.

<sup>2</sup> Vgl. auch Studniczka, AM. XXIV 1899, 376.

<sup>3</sup> Vgl. v. Mercklin, Rennwagen 1f.

sein. Jedenfalls ist zu der Zeit, als die feste Typik der feierlichen Auffahrt sich konsolidiert, wie auf jenen melischen und frühattischen Vasen, auch die Ausfahrtsgruppe in ihren Hauptfiguren bereits fertig. Daß sich beide Bildgruppen nach ihrer Weiterentwicklung aus den knappen Formen dieser Frühzeit gegenseitig beeinflussten und manchen Einzelzug, der an der einen von ihnen als ihrem Inhalt gemäß ausgebildet war, auf die andere übertrugen, wird sich im Verlauf unserer Untersuchung an manchen Stellen zeigen.

Ebensowenig dürfen wir uns vermessen, schon ein Zentrum erkennen zu wollen, an dem die Elemente zu den fertigen Kompositionstypen, die wir betrachteten, entstanden bzw. zusammengefaßt sind. Wir haben ja eine einigermaßen geschlossene Entwicklungsreihe der Darstellung des Menschen in der Flächenkunst bisher nur in Attika vor uns. Was wir feststellen, ist nur das eine, daß zu der Zeit, als der schwarzfigurige Stil sich bildete, die für ihn verbindliche Typik der Ausfahrtsszenen in ihren wesentlichen Teilen fertig vorlag, die wunderbaren Gesetze des 'Typus' bereits wirksam waren.

Damit gehen wir auf die Darstellung von Kriegers Ausfahrt (zu Wagen) im ausgebildeten schwarzfigurigen Stil über und betrachten zunächst jede einzelne der immer wiederkehrenden, d. h. typengeschichtlich gebundenen Figuren für sich.

## II. Die Ausfahrt zu Wagen.

### A. Kriegers Ausfahrt im schwarzfigurigen Stil des Mutterlandes.

#### 1. Held und Lenker.

Unter den schwarzfigurigen Darstellungen ausfahrender Krieger ist diejenige Gruppe, die den Helden im Moment des Aufsteigens<sup>1</sup>, den Lenker auf dem Wagen stehend gibt, die kleinste. Schon hier muß auf die ganz gesonderte Stellung des Berliner Amphiaraoskraters (4, Abb. 2) hingewiesen werden. Nirgends sonst ist die Hauptgruppe so in die Breite gezogen, nirgends so zentral gestellt wie hier. Und der Maler war sich ihrer Betonung wohl bewußt, als er sie zwischen die beiden Gebäude-

<sup>1</sup> Über das Motiv des Wagenbesteigens s. d. Exkurs I (S. 358 ff.).

anten wie in einen Rahmen setzte. Daß Amphiaros in ganzer Breite hinter Baton erscheint und hinter ihm durch zur *ἀρσὴ* greift, kehrt auf der Akropolisscherbe (13) wieder, deren Bild dem Korinthischen am nächsten stand, und ebenso auf der Münchner italischen Amphora (132, Abb. 7), aber hier schwächlich und wie im Abklatsch. Statt des nackten Schwertes des korinthischen Amphiaros (nur hier und auf der Kypseloslade)<sup>1</sup> haben wir dort das Motiv des Schwertziehens, wie es in der künstlerischen Sphäre der Vase überhaupt beliebt gewesen zu sein scheint<sup>2</sup>. Dafür läßt der Maler den Schild des Amphiaros weg, dessen deutliche Unterbringung dem korinthischen wie dem attischen Meister der Akropolisscherbe (13) arges Kopferbrechen gemacht hat. Auf dem Krater trennt der Schild des Baton den Schild des Amphiaros von seinem Schildarm. Und der attische Meister verdrehte den Körper des Helden in einer Weise, daß man nicht fragen darf, was rechts und was links ist<sup>3</sup>. — Hier sei gleich das hocharchaische Bronzeblech, das einen Wagen etruskischer Herkunft zierte, herangezogen (Milani, Not. d. scav. 1905, 231 ff., fig. 25; vgl. v. Massow, a. a. O.<sup>1</sup>). Es gibt in mechanisch zweimal wiederkehrender Szene vielleicht die älteste Darstellung von Amphiaros' Auszug, freilich ohne Wagen, und bringt genau die gleiche Gruppe: Held, Knabe, Frau wie die Münchener Vase. Auch dieser Mann zieht das Schwert (nicht 'Haltere', vgl. das Schwert auf der ital. Vase Gerhard, AV. 185), und wir bewegen uns in kunstgeschichtlichem Kreise, der dem der Vase nicht fernsteht<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Vgl. v. Massow, ob. S. 32.

<sup>2</sup> S. die italo-ionischen Amphoren, Gerhard, AV. 185 und Louvre E 704, Pottier pl. 53.

<sup>3</sup> Der Panzer ist auch im Brustteil von vorn gesehen (Gorgoneion), also trägt Amphiaros genau genommen den Schild rechts und dreht ihn in unmöglicher Weise auf den Rücken.

<sup>4</sup> Inzwischen ist L. Curtius' ausführliche Besprechung des Bronzebleches mit der richtigen Deutung erschienen (Festschr. für P. Arndt 36ff.). Ich zweifle aber, daß es sich hier wirklich um die 'Urszene' handelt, die auf der Münchener Vase weiterentwickelt, auf dem Berliner Krater in ihrem Sinne bereits abgeschwächt wäre. Vielmehr glaube ich, daß wir hier zwei getrennte Darstellungsweisen vor uns haben: eine östliche, linksläufige mit dem Motiv des Schwertziehens und eine festländische,

Der Hektor der korinthischen Hydria 6 greift mit der Rechten hinter dem Lenker durch nach der *ἄνωγ*, erscheint aber ganz im ruhigen Profil, und da der Maler auch ihn in ganzer Figur hinter dem Lenker erscheinen lassen wollte, mußte sein Arm ungeheuerlich lang geraten. Die Profilstellung verbindet ihn mit dem Aufsteigenden der 'tyrrhenischen' Amphora 10 (Taf. XV). Auf 11 (Taf. XV) dagegen (die mit 10 die beiden Speere in der Hand des Helden gemeinsam hat) hinterschneidet der Wagenbesteigende den Lenker in der Weise, daß Kopf und Linke mit Schild vor diesem sichtbar werden, ein Motiv, das wiederum in 31, 73 (Taf. XXIV), 75 (Taf. XXVI) und ganz eigenartig — Isokephalie mit dem Lenker — in 112 seine Analogien findet. Gerade mit diesem Kantharosbild (112) fassen wir vielleicht die Entstehungsgeschichte des letztgenannten Motivs. Daß die andere, durch den Amphiaraioskrater vertretene Komposition die ursprünglichere, weil die klarere, weniger komplizierte ist, wird man an sich vermuten, und die Denkmäler scheinen es zu bestätigen (vgl. Exkurs I S. 358 ff.). Nun ist aber das Nebeneinanderstehen von Lenker und Parabat auf dem Wagen uralte (s. d. folgenden Absatz), und da ist die in der Bildtiefe liegende, halbverdeckte Person stets so gestaffelt, daß sie vor der anderen etwas vorgezogen ist. Dies Schema wirkte in der Isokephalie noch nach, als der Maler von 112 seinen Helden im Aufsteigen wiedergab. Ob wirklich erst die Attiker das neue Motiv geschaffen haben, können wir nicht entscheiden; jedenfalls ist es in Korinth oder sonst nicht als älter nachzuweisen (in 112 wirkt aber Korinthisches noch stark nach). — Der chalkidisierende Meister (8) malte das ganze Bild linksläufig<sup>1</sup>, und dem entsprechend rückte der aufsteigende Amphiaraios, vom Schild stark verdeckt, in ganzer Breite in den Vordergrund.

Die große Masse unserer Darstellungen zeigt Hoplit und Lenker nebeneinander auf dem Wagen stehend, den Hopliten rechtsläufige mit *ἄρμος* und Motiv des Wagenbesteigens (vgl. unten S. 317f.). Mit letzterem Motiv hat die helladische auf die ostgriechische schon in dem Münchener Bild eingewirkt. Das kann vor der Entstehungszeit des Berliner Kraters geschehen sein, braucht es aber nicht, denn ich kann mich nicht entschließen, die Münchener Vase für älter zu halten als jenen.

<sup>1</sup> Dies eine östliche Tradition, s. unten S. 311f.

immer links (so daß der Schildarm außen liegt)<sup>1</sup>, den Lenker bald mit, bald ohne den böotischen Schild auf dem Rücken<sup>2</sup>. Obwohl in dieser Fassung der Szene ein gegenüber dem Aufsteigen zeitlich fortgeschrittener, der Abfahrt noch unmittelbar näherer Moment wiedergegeben wird, muß sie an Spannung hinter jener zurückstehen: sie gibt eine ruhige Situation, die andere eine Augenblickshandlung. Hier fließen eben die Bildschemata der Götter- und Hochzeitsfahrten mit dem der Kriegerauszüge zusammen. Wie einerseits der Herakles der melischen Amphora ebenso weit ausschreitend auf den Wagen steigt wie der korinthische Amphiaros, so stehen andererseits in unseren Fällen Held und Lenker ebenso kerzengerade und feierlich nebeneinander wie Braut und Bräutigam oder Gott und Göttin<sup>3</sup>.

Ein Wagenbesteigender allein, Lenker oder Hoplit, die Zügel führend, bedeutet schon eine Verflachung des Motivs. Denn in den großen, mehrfigurigen Ausfahrtszenen kommt

<sup>1</sup> Ausnahmen im Mutterlande selten, z. B. auf der korinthischen Scherbe des Nachtrags unten S. 372, Abb. 11; im Osten häufig, s. v. Mercklin, Rennwagen 14 Anm. 1. Über Stellung des Hopliten hinter dem Lenker vgl. Nachod, Rennwagen 39 u. 48. — Versuch richtiger Staffelung beider Figuren schon auf der großen geometrischen Amphora in New York, AJA. XIX 1915 pl. XXIII 3; dazu v. Mercklin, AJA. XX 1916, 405f. In mykenischer Zeit war das Problem schon gelöst gewesen: Tiryns II, Taf. 12, die Tatsache gesichert durch Kombination der Fragmente 120 (S. 100) und 132 (S. 107); Sarkophag von Hagia Triada (Winter, K. i. B. 91, 12b, c). — Über Staffelung vgl. die guten Beobachtungen an ägyptischen Reliefs von Schäfer, Von ägypt. Kunst<sup>1</sup> 116ff.

<sup>2</sup> Siehe Lippold, Münch. Stud. 424f.

<sup>3</sup> Dem Inhalt der Darstellung entspricht es, wenn auf den Götter- und Hochzeitsvasen zuweilen die zügelführende Person im Aufsteigen begriffen ist, während die andere schon steht; das ist beim Braut- oder Götterpaar erklärlich: die Braut oder Göttin (die natürlich nicht die Zügel führen wird) tritt zuerst auf den Wagen, ihr kommt auch die feierliche, ruhig stehende Haltung zu: Gerhard, AV. 313; 140. Und wenn Athena in derselben Aktion, z. B. Gerhard, AV. 137 oder 326 oder Hartwig, Meisterschalen 193, Fig. 27 auftritt, so hat das seinen Grund eben wieder in der Feierlichkeit, die den zu ehrenden Herakles oder Zeus bereits in konventioneller Haltung oben stehen läßt, während Athena ja als Dienende erscheint, wofern nicht die 'wagenbesteigende Athena' in dieser Zeit (es sind durchweg spätsf. Stücke) einfach als Typus auftritt.

das erst im entwickelten schwarzfigurigen Stil häufiger vor<sup>1</sup>, z. B. 35, 53, 72, 77 (Taf. XXVI). Wo es früher auftritt, da hat es entweder kompositionelle Gründe, wie auf der Kleinmeisterschale 118, wo eine zweite Person auf dem Wagen schlecht zu den friesartigen, unter Vermeidung jeder Überschneidung locker hingetzten Einzelfiguren gestimmt hätte, oder aber es beschränkt sich auf Vasen- und Bildfeldgattungen, von denen wir, wenn nicht gedankenlose, so doch lediglich nach dekorativen Gesichtspunkten angewandte Motivreihung gewohnt sind: Lekythen 122, 123, 125, Hydriaschultern<sup>2</sup> 85, 87, 93, 94, 95, 98.

Im VI. Jh. bestand die Sitte des Wagenfahrens zu kriegerischen Zwecken nicht mehr<sup>3</sup>. Ihr Niederschlag auf unseren Vasenbildern hebt also schon an sich diese in mythologische Sphäre. Ihre Vorbilder aber nahmen die Maler aus dem Leben, von der Rennbahn. Je mehr jene alten strengen Schemata abgegriffen wurden, umso stärker mußte sich in der Massenproduktion das Streben nach Variation bemerkbar machen, umso unmittelbarer aber wirkten auch die tatsächlich gesehenen Vorbilder. Es ist eben eine Reminiszenz an die Rennbahn, wenn eine Person allein, und zwar häufig ein Lenker, den Wagen besteigt. Vielleicht spielt auch wieder der unbewußte Einfluß jener friedlichen Auffahrten mit (S. ob. S. 253 Anm. 3), in denen der Zügelhalter im Aufsteigen begriffen ist, ganz abgesehen von den vielen Darstellungen, in denen der Lenker im Schema des Aufsteigens den im Kampf oder sonst beschäftigten Parabaten erwartet, oder in denen wirkliche Rennbahnszenen gegeben sind.

Es erübrigt sich, alle Variationen aufzuzählen, die sich von selbst einstellten, wenn einmal der formale Gedanke über den inhaltlichen die Oberhand gewonnen hatte. Oft genug wird gar nichts mehr erzählt, sondern das Gespann mit einem Wagenbesteigenden einfach ein Dekorationsschema wie viele andere. Genannt seien nur einige Stücke, in denen entweder der Einfluß

<sup>1</sup> Ausnahme z. B. die strenge Hydria 83, mit bewußter Tendenz zu lockerer Komposition.

<sup>2</sup> Vgl. Brunn, Kl. Schriften III 149f.

<sup>3</sup> Nachod, Rennwagen 8; Lippold, Münch. Stud. 425. — Dem Xenophon (Cyr. VI 1, 27 u. 2, 8) war es schon eine spezifisch heroische Sitte: *Τρωικὴ διαρσία*.

des *βλοσ* besonders stark spricht oder die exzerpierende Art des Malers besonders deutlich vor Augen tritt: so ist bisweilen aus dem langgewandeten Lenker mit oder ohne Schild ein Stallknecht mit dem um die Hüften geschlungenen Himation geworden (19, Taf. XXIII), der nun auf den Hydrienschultern (!) 97 (Abb. 3) und 102 wieder den Schild angeleimt erhält. Auf der Bauchamphora 21 ist sogar ein kriegerischer Lenker mit Lederkoller, Schwert und Petasos<sup>1</sup> dargestellt, aber kein Hoplit zugegen, und auf 48 steigt gar ein Bogenschütz zu Wagen<sup>2</sup>.

Die 'tyrrhenische' Amphora 9 bringt ein ganz anderes Motiv. Der abschiednehmende Held schreitet mit großen Schritten auf den Wagen zu, während er sich umblickt zu der Frau, die die Arme um ihn streckt und mit der Rechten eines der beiden Kinder umfaßt, die den Vater nicht lassen wollen. Diese Gruppe ist deswegen von besonderem Interesse, weil sie auf einer anderen, jüngeren Vase wiederkehrt: 16 (Taf. XXI). Freilich ist das Motiv hier ganz verblaßt. Statt des weit ausschreitenden Kriegers der 'tyrrhenischen' Amphora, der mit der Rechten den Knaben umfaßt, mit der Linken den Schild weit vorstreckt, während die Kinder zu ihm aufstreben, ist hier einfach der Typus des 'umblickenden Hopliten' (s. S. 281) eingesetzt, der es sogar fertig bringt, den Schild auf dem rechten Arm zu tragen und aus dem Bildfeld heraus unmotiviert ins Leere zu blicken, während die Kleinen sich schematisch gegenüberstehen, auch sie unbelebte Typen. Solche Gruppe wird nicht zweimal erfunden, und wir gewinnen ein besonders gutes Beispiel für die bildliche Tradition eben einer ganzen Figurengruppe. Ohne die Kinder, aber einer am linken Ende stehenden Frau zugekehrt, steht dieselbe Figur auf 12.

Die Fälle, in denen der Held neben dem harrenden Gespann in ruhigem Gespräch mit den Angehörigen auftritt, gehören ikonographisch in den Abschnitt, der die übrigen Kriegertypen der Ausfahrtsszenen behandeln soll (S. 278ff.).

<sup>1</sup> Petasos als Lenkertracht braucht nicht erst belegt zu werden. Vgl. auch Athen. V 200f (Kaib.).

<sup>2</sup> Ikonographisch isoliert steht der korinthische Krater (7) in Orvieto: ein Jüngling in Friedenstracht steht auf dem Wagen, hat mit der Rechten Zügel und Kentron ergriffen und dreht sich nun mit ganzem Körper zu den Zurückbleibenden um, ihnen mit der Linken zuwinkend.

## 2. Die Frauen.

Die Frauengruppe am linken Ende des Amphiaraoskraterbildes kehrte an der Kypseloslade ähnlich wieder<sup>1</sup>. Die Töchter flehen zum Vater. Die 'tyrrhenische' Amphora 9 zeigt vor dem Gespann eine lange Reihe von Frauen mit Klagegebärden. Auch auf der Scherbe 13 folgte der Eriphyle, die die einfache Übersetzung des korinthischen Typus ins Attische ist, mindestens noch eine Frau (vgl. die Anm.). Wenn wir uns der zurückbleibenden Frau der mykenischen Kriegervase erinnern und uns dazu die Reihen von Klageweibern und Kindern der geometrischen Prothesisvasen vor Augen halten, so vermögen wir auch für diesen Typus eine lange Vorgeschichte zu ahnen. Man nahm diese Frauenreihen gerne in die Abschiedsszene auf, um die Anteilnahme des gesamten Hauspersonals zu schildern und so die pathetische Wirkung des Bildes zu steigern. Der Amphiaraoskrater mit seinem deutlichen strengen Anschluß an das Epos gab nicht mehr Frauen, als er in diesem vorfand, während der 'tyrrhenische' Maler den ganzen freien Raum mit Klageweibern füllte.

Außer auf den beiden genannten Vasen erscheint dies Motiv in Ausfahrtbildern nicht wieder; es mußte auch verschwinden, als an Stelle des langen Bildstreifens der korinthischen Kratere und 'tyrrhenischen' Amphoren ein in der Seitenausdehnung viel begrenzteres Bildfeld trat. Die Fassung der Ausfahrtsszene mit den Klagefrauen stellt überhaupt nur einen Seitenzweig der Ent-

<sup>1</sup> Hier erschien die Amme mit dem kleinen Amphilochos hinter Eriphyle. Die nach der Mitte zu abfallende Linie der Köpfe mag also noch konsequenter durchgeführt gewesen sein, vorausgesetzt, daß die Alte nicht kleiner gezeichnet war (wie auf 9). Sie scheint ferner außerhalb des vom Gebäude gebildeten Hintergrundes gestanden zu haben, da Pausanias erst bei Eriphyle ausdrücklich sagt, sie stehe vor dem Hause. — Robert (Oidipus II 82, Anm. 119) glaubte zuletzt, daß Eriphyle und ihre Töchter auf der Lade in der archaischen Drei-frauengruppe ('gekuppelt') verbunden gewesen seien, weil sie Pausanias durch *παρά* verknüpft aufzähle. Aber der Name Alkmaion ist doch auf dieselbe Weise angeschlossen, und ihn in solche Gruppe einzubeziehen, fehlen m. W. bildliche Beispiele; und soll man auch bei Theseus und Ariadne (Paus. V 19, 1) oder Melanion und Atalante (ebenda 19, 2), wo *παρά* ebenso verwendet wird, an die gleiche Gruppenbildung denken?

wicklung dar, die sich im übrigen in gerader Richtung von den oben besprochenen Wagenszenen orientalisierender Vasen mit ihren ruhig das Gespann umstehenden Personen herleitet. Die 'tyrrhenische' Amphora 9 zeigt neben den Pferden drei weitere Frauen, ohne das Pathos der anderen; an der gleichen Stelle erscheint auf dem Amphiaraoskrater die Leontis, deren kompositionelle Aufgabe schon beleuchtet ist (s. S. 240, 241, 249). Auch die übrigen korinthischen Ausfahrtvasen (5, Abb. 5, und 6, vgl. 7) zeigen diese übliche Lösung: auf 5 zwei Frauen jenseits der Pferde, dem Lenker zugewandt, die übrigen verteilt in ruhigem Gespräch mit den Kriegern, ähnlich auf 6. Es versteht sich von selbst, daß wir gerade für diese Frauentypen die Hochzeitszüge im Auge behalten müssen, wo der Handlung gemäß stets mehrere Frauen, die Mutter und die Brautführerinnen usw. auftreten<sup>1</sup>.

Nahmen wir soeben die Eriphyle als Glied einer ganzen Frauengruppe, so hat sie doch nicht nur durch ihre besondere Charakterisierung, durch Haltung, Größe und den ὄρκος<sup>2</sup> eine deutlich hervorgehobene Stellung im Bilde, sondern sie spielt auch als Typus eine besondere Rolle. Abstrahiert man Amme und Kinderschar sowie die drohende Haltung des Amphiaraos, so bleibt in ihr 'die Zurückbleibende' κατ'ἔξοχην, wie wir sie von der Kriegervase kennen, auf der kyprischen Vase und der Phaleronscherbe vermuteten, auf der frühattischen Vase wiederfanden, auf der melischen Heraklesamphora durch den Vater ersetzt sahen. Die 'tyrrhenische' Amphora 9 trennt sie ja auch gänzlich von den übrigen Frauen. Aber diese dem Wagen nachblickende Frau bleibt typisch nur für langgezogene Streifen-

<sup>1</sup> Z. B.: Korinthischer Krater Rom, Helbig, Führer<sup>3</sup> I Nr. 455 = Mus. Greg. II, Ausgabe B Tav. XXIII, Ausgabe A XXVIII = Montelius, Civilis. primit. II 2 pl. 382, 2. — 'Attisch-korinthische' Hydria Louvre F 10, Pottier pl. 63.

<sup>2</sup> Und selbst dies Motiv ist vielleicht als solches nicht erst für diesen Fall erfunden: die Klagefrau am weitesten links auf der korinthischen 'Beweinung Achills' Louvre E 643, Pottier pl. 51 = Annali XXXVI 1864 tav. O. P hält einen ganz ähnlichen ὄρκος. Beispiele für einen Kranz oder ein Band in der Hand archaischer Frauen überhaupt lassen sich natürlich vermehren; doch wird in den meisten Fällen eine strikte Deutung zu versuchen sein (vgl. unten S. 262ff.).

kompositionen: 'tyrrhenische' Amphora II (Taf. XV; auch hier vor der Amme, wie Eriphyle an der Kypseloslade), Kantharos II2, Schalen II4 und II8, während sie auf den großen Bildfeldvasen nicht mehr auftritt. Wir werden auf diese Tatsache später zurückkommen (S. 310).

Wenn Hauser (F.-R. III S. 4) meint, Eriphyle zöge den Mantel vors Gesicht, um ihre Schande zu verbergen, so interpretiert er damit einen Zug hinein, der für eine Heroine der Helden-sage wenig paßt und zudem durch Studniczka<sup>1</sup> Beobachtung, daß es sich um eine häufig wiederkehrende, im archaischen Stil allgemein verwendete Geste handele, bereits erledigt war. Das Motiv des Mantellüftens ist von schwarz- wie rotfigurigen Vasen hinlänglich bekannt, daß der Mantel dabei über den Kopf gezogen ist, wird besonders typisch für die Braut<sup>2</sup> (in derselben Sphäre Helena vor Menelaos<sup>3</sup>) und für matronale Göttinnen und Frauen wie Leto, Hera, Thetis, Niobe und andere<sup>4</sup>. Hinter dem Wagen, ganz wie in einer Abschiedsszene, ist dieser Typus angebracht schon auf der melischen Vase Conze, Mel. Tongefäße, Kopf-vignette, dann auf dem korinthischen Pinax Ant. Denkm. I 7, 10 (wo wir in ihr eine Thetis oder Doris vermuten werden). Von den oben genannten 'nachblickenden Frauen' unserer Aus-fahrtsdarstellungen zeigt diesen Gestus die von II8, wo sie ihr Gegenstück vor dem Gespann findet, und vor den Pferden steht sie auch auf dem Kantharos II2. Die allgemeine Ver-wendung des Motivs wird in der zweiten Hälfte des VI. Jhs.

<sup>1</sup> Beiträge z. Gesch. d. altgriech. Tracht 126.

<sup>2</sup> Z. B.: Gerhard, AV. 310; korinth. Hochzeitsvase Rom, Helbig, Führer<sup>3</sup> I Nr. 455 (s. S. 257 Anm. 1); Thetis der Françoisvase. — Wohl stets mit der Nuance des *ανακαλύπτεισθαι* (vgl. *ἰσὸς γάμος*-Szenen).

<sup>3</sup> Gerhard, AV. 129; Louvre F 24, Pottier pl. 65; vgl. Loeschcke, Dorp. Progr. 1879.

<sup>4</sup> Leto: Gerhard, AV. 23; 26; Hera: ebd. 170; Amphitrite auf korinthisch. Pinakes; Thetis bei Achill: Arch. Jahrb. VII 1892, Taf. 1 = Robert, Archäol. Hermeneutik 156, Abb. 129; ? auf dem Troilosbild Gerhard, Etr. u. kamp. Vas. 20 (Berlin, Furtw. 1685); Doris der François-vase; Ariadne: Louvre F 3 u. 5, Pottier pl. 63; Niobe: 'tyrrh.' Amphora Corneto, Ant. Denkm. I Taf. 22. — Plastische Parallelen: spartanische 'Basis', Br.-Br. 226; Relief von Chrysapha, Winter, K. i. B. 204, 3; Elfen-beinrelief aus Sparta, BSA. XIII 1906/7, 99 Fig. 30f.

seltener<sup>1</sup>; es bleibt nur für die genannten besonderen Fälle bestehen.

Eine oder mehrere Frauen an der Stelle der Leontis des Amphiaraoskraters gehören zum festen Bestande der Ausfahrtszenen, und nur ihre Aktion wechselt. Oft werden sie näher an den Wagen herangeschoben, so daß nur die Deichsel sie überschneidet, dann tritt aber gerne eine andere Person neben die Pferde (60, 31, 67, 77, Taf. XXVI). Auf einer Reihe strenger Vasen sitzt ein Typus fest, der zwei oder drei Frauen hintereinander in der bekannten Staffelung zeigt (vgl. ob. S. 256, Anm., 2. Hälfte): 5 (Abb. 5), 9. Er scheint in Korinth ausgebildet zu sein, vielleicht ursprünglich an den Hochzeitsvasen mit ihren großen Frauenhören<sup>2</sup>. Die korinthische Hydria 6 vereint die Frauen durch Gegenüberstellung, wodurch sie ihrer engen Beziehung zum Ausfahrenden beraubt, die Einheit der Darstellung gelöst wird.

Die Mehrzahl der attischen Bilder dieser Art zeigt die Frau dem Aufsteigenden oder Lenker zugekehrt, oft die Rechte in Gruß- oder Redegestus hebend: so schon die melische Amphora *Ep. ἀρχ.* 1894, *πλρ.* 13 (= Pfuhl, Mal. u. Zeichn. Abb. 110), dann 7, 9, 25, 55 (Taf. XXIX), 79, 83, 108, 113, eine Abschwächung des lebhaften Motivs der emporgestreckten Hände (11, Taf. XV, 12, Taf. XVI, auf einen alten Mann übertragen 9)<sup>3</sup>. In mindestens einem Fall aber ist der Gestus der Hand eindeutiger charakterisiert: die Frau der Jenaer Hydria (78, Taf. XXX) kehrt deutlich die Fläche der erhobenen Rechten schräg nach oben: sie betet. Wie gut die Darstellung eines Kultaktes an diese Stelle paßt, wird sich weiter unten noch zeigen.

<sup>1</sup> Vielleicht zugleich mit dem Umsichgreifen der Mode, den unteren Teil des Gewandes anzufassen, wie sie sich wohl von Ionien her verbreitet. Das Nebeneinander beider Motive auf dem 'Dümmerschen' Parisurteil (Furtw.-Reichh. 21 = Gerhard, AV. 170), hier in ihrer Gegensätzlichkeit fein motiviert.

<sup>2</sup> Z. B. die oben S. 258 Anm. 2 zitierte korinthische Vase in Rom; attische Hydria Louvre F 10, Pottier pl. 63.

<sup>3</sup> Interessante Übertragung des Typus der dem Lenker zugekehrten, die Hand hebenden Frau auf einer spätest schwarzfig. Hydria mit Hektors Schleifung in Petersburg (Stephani 165).

Diese Erkenntnis wird uns auch dazu führen, den Gestus der entsprechenden Frauen auf Nr. 16 (Taf. XXI) und 52 im gleichen Sinne zu deuten: sie führen die Hand zum Munde. Für die Kußhand als Gebetsgestus hat Sittl<sup>1</sup> Schriftstellernachrichten gesammelt. Und wenn danach dieser Gestus beim Anruf der Adrasteia-Nemesis üblich war in Fällen, 'wo wir ungerufen sagen, der griechische Christ aber ein Kreuz schlägt', so paßt das besonders gut in die Situation unserer Ausfahrtbilder. Man kann auch an die Ausziehenden des Epos denken, die die Gottheit um ein *τέρας* bitten (s. S. 261).

Das Emporstrecken der Hände zum Ausfahrenden sehen wir nun zu einem ganz neuen und einzigartigen Motiv umgewandelt auf dem Berliner Krater (4, Abb. 2): in der *Leontis*, die dem Baton den Abschiedstrunk hinaufreicht. Das ist die einzige Darstellung der Abschiedsspende<sup>2</sup>, die überhaupt auf Ausfahrtszenen (zu Wagen) begegnet, und nur auf der (S. 237f.) besprochenen geometrischen Fibel (2) kann man eine gleiche vermuten. Die Spendeszene erscheint als Abschiedsmotiv erst auf spät-schwarzfigurigen Vasen ganz sporadisch<sup>3</sup>, fehlt aber sonst auf sämtlichen schwarzfigurigen Wagenszenen. Es wäre verkehrt, hier *e silentio* schließen zu wollen, daß die dem Epos geläufige Sitte der Abschiedsspende in der archaischen Zeit einmal vergessen und dann irgendwoher neu aufgenommen sei. Vielmehr wird man sagen: der feierliche Kultakt der Spende im Hause oder am Altar gab in Zeiten, als die Ausfahrt zu

<sup>1</sup> Die Gebärden der Griechen und Römer 181f. Es bliebe zu untersuchen, inwieweit die Fälle, in denen Sittl 272 den Ausdruck schmerzlicher Überraschung sieht, vielmehr auf Adoration zu deuten sind.

<sup>2</sup> Die Ansicht, daß es sich um ein einfaches Genremotiv handele und *Leontis* dem Baton einen Trunk hinaufreiche, ohne irgendwelchen Nebensinn (Hauser), läßt sich freilich auch nicht widerlegen. Aber die Übereinstimmung mit Szenen des Epos (s. die folg. S.) legt doch erst einmal das andere näher. Außerdem möchte ich in der Haarbinde, die *Leontis* vor den anderen Frauen auszeichnet, einen Hinweis darauf erkennen, daß sie als in einer heiligen, zeremoniellen Handlung begriffen gedacht ist.

<sup>3</sup> Vgl. einstweilen Loeschcke, Arch. Ztg. XXXIV 1876, 117; Stephani, *Compte-rendu* 1873, 118f., dazu v. Fritze, *De libatione veterum Graec.*, Diss. Berl. 1893, 20f. u. 30. Dasselbst auch Belege für Spenden vor Unternehmungen überhaupt (auch Stephani, a. a. O. 111ff.).

Wagen tatsächlich nicht mehr vorkam, ein Bild ab, dessen Verwendung dem gleichzeitigen Maler für seine mythischen Wagen-szenen fernliegen mußte. Erst eine sehr anders fühlende spätere Generation griff das Motiv aus dem Leben und brachte es in neue Bildform, aus dem sie die ganze Tiefe ihres ἦθος sprechen ließ.

Wenn das Spendemotiv doch hier einmal auf dem Amphi-araoskrater auftritt, so werden wir darin eine Bestätigung sehen für das, was sich bei Betrachtung dieses Werkes immer wieder aufdrängt: hier ist eine ganz bestimmte Szene nach dem Epos dargestellt, und dort fand sich auch die Geschichte von der Leontis. Wir mögen sie uns etwa nach Ilias Ω 281 f. vorstellen. Priamos und der κῆρυξ schirren an, da:

ἀγχίμολον δέ σφ' ἦλθ' Ἐκάβη τετύοτι θυμῷ,  
οἶνον ἔχουσ' ἐν χειρὶ μελίφρονα δεξιτερῆφι,

285. χρυσέω ἐν δέπαϊ, ὄφρα λείψαντε κιοίτην·  
στῆ δ' Ἰππων προπάροιθεν ἔπος τ' ἔφατ' ἔκ τ' ὀνόμαζε·  
'τῆ, σπεῖσον Λὺ πατρὶ καὶ εὐχεο οἴκαδ' ἰκέσθαι  
ἄψ ἐκ δυσμενέων ἀνδρῶν, ἐπεὶ ἄρ' σέ γε θυμὸς  
ὀτρύνει ἐπὶ νῆας, ἐμεῖο μὲν οὐκ ἐθελοῦσης — — —'

Hekabe rät weiter, Zeus um ein Vogelzeichen zu bitten. Priamos sagt zu. Folgt das rituelle Händewaschen, dann

305. νυψάμενος δὲ κόπελλον ἐδέξατο ἦς ἀλόχοιο·  
εὐχετ' ἔπειτα στὰς μέσσω ξερκεῖ, λείβε δὲ οἶνον  
οὐρανὸν εἰσασιδῶν καὶ φωνήσας ἔπος ἠΐδα·

folgt Gebet und Vogelzeichen;

322. Σπερχόμενος δ' ὁ γεραῖος εὖ ἐπεβήσето δίφρου,  
ἐκ δ' ἔλασε προθύροιο καὶ αἰθοῦσης ἐριδοῦπον.

Ganz ähnlich verläuft diese Szene o 145ff. bei Telemachs Abschied von Sparta. Da steht Menelaos Ἰππων προπάροιθε mit der Abschiedsspende und wieder folgt ein τέρας<sup>1</sup>. Ein Unterschied liegt aber darin, daß die Zeremonie in der Odyssee-stelle erst draußen nach der Fahrt durch die αἴθουσα vor sich geht, also ausdrücklich noch einmal gehalten wird und die Ausfahrenden während der Spende und des τέρας schon oben

<sup>1</sup> Vgl. auch die geometrische Fibel (2): Ἰππων προπάροιθε!

auf dem Wagen stehen<sup>1</sup>: also fast unser Bildtypus! Die Wiederholung dieser Schilderung zeigt, wie sie zum festen 'Typenschatz' des Epos gehören mochte, und liegt es da nicht nahe, aus der Darstellung des Kraters auf einen gleichen Passus in der Thebais<sup>2</sup> zu schließen? Freilich scheint der Trunk, den Leontis reicht, nicht dem Amphiaraios, der Hauptperson, sondern dem Lenker Baton zu gelten; von dessen Rolle in der Thebais wissen wir nichts, ahnen aber, daß er einst ein berühmter Heros gewesen sein muß<sup>3</sup>, also auch in dieser Geschichte mehr als eine Nebenperson war<sup>4</sup>. Und sollte die Thebais älter gewesen sein als die Ilias<sup>5</sup>, dann würden wir in der literarischen Vorlage unseres Vasenbildes sogar den Prototyp jener homerischen Ausfahrtszenen erblicken dürfen.

Für sich steht die Amphora 60; die dem Ausfahrenden zugekehrte Frau hält ihm mit der Rechten einen Kranz oder eine Binde entgegen. Gerhard deutete sie als Eriphyle mit dem *δομος*. Aber als solcher ist der Ring durch nichts charakterisiert, und ehe wir uns mit 'Gedankenlosigkeit' des Malers zufrieden geben, müssen wir eine bessere Deutung versuchen. Genau die gleiche Figur erscheint an derselben Stelle auf einer Vase mit Brautzug (München 1375, Jahn 392, unsere Taf. XVIII). Hier ist die Deutung als Überreichen des Brautkranzes wohl gegeben. Nun finden

<sup>1</sup> Über das Verhältnis der beiden Stellen zueinander vgl. Gemoll, *Hermes* XVIII 1883, 89; Sittl, *Wiederholungen in der Odyssee* 55; und vgl. miteinander v. Wilamowitz, *Homer. Unters.* 90ff., zusammenfassend 228f. und ders., *Ilias und Homer* 68ff. — Spenden vor Unternehmungen bei Homer gesammelt v. Fritze, *De libatione* 20.

<sup>2</sup> Auf die Thebais führte schon Bethe (*Theban. Heldenlied.* 127f.) das Bild des Kraters zurück, der im übrigen an eine *'Αμφιάρεω ἐξηλασία* als gesondertes Epos glaubte. Doch ist jetzt v. Wilamowitz auf Welckers Ansicht, diese sei mit der Thebais identisch, zurückgekommen (*Aischylos-Interpretationen* 104; vgl. auch Friedländer, *Rhein. Mus.* XLIX 1914, 332f.), ebenso Robert (*Oidipus I* 218ff., II 80 Anm. 110).

<sup>3</sup> Literatur: RE. s. v. Baton (Bethe).

<sup>4</sup> Schol. Ω 285 (*Dindorf IV* 347): *λείπαυτε· οὐλληπτικῶς· μόνος γὰρ σπένδει ὁ Πριάμος*; gewiß, davon erzählt der Dichter nur, der sich für den *κῆρυξ* nicht weiter interessiert; aber doch beweist der Dual, daß in Wahrheit beide spenden.

<sup>5</sup> Vgl. v. Wilamowitz, *Ilias u. Homer* 340; Robert, *Oidipus I* 185ff.

sich bei Kriegerdarstellungen schwarzfiguriger Vasen häufig Binden, die um den Helm gelegt sind. Die Beispiele sind so zahlreich, daß es genügt, einige aus unserem Katalog herauszugreifen: 15 (Taf. XVIII), 20 (Taf. XIX), 23, 31, 59, 77 (Taf. XXVI)<sup>1</sup>. Deutlich ein Kranz (mit Blättchen) ist es z. B. am Helm des Kriegers auf der Jenaer Hydria (78, Taf. XXX). Es geht nicht an, das Dasein dieser Kränze als irgendwelchen aus dem Schmuckbedürfnis erwachsenen Einfall des Malers hinzunehmen. Dafür ist die große religiöse Bedeutung von Kränzen und Binden zu bekannt<sup>2</sup>. So werden wir annehmen, daß auch die um den Helm gelegte Binde Böses abwehren sollte<sup>3</sup>, und wir erhalten auf unserem Vasenbild den besonders schönen Zug, daß die zurückbleibende Gattin dem ausfahrenden Helden im Augenblick der Abfahrt ein Amulett überreicht. Als Beleg führe ich noch eine frühe 'attisch-korinthische' Hydria im Louvre an (E 869, Pottier pl. 60; Perr.-Chip. X 122 fig. 89; Corp. Vas. France, fasc. 2, Louvre III H d pl. 12, 1 und pl. 13): hier übergibt Thetis dem

<sup>1</sup> Vgl. auch noch im V. Jh. die Helmkränze auf dem New Yorker Krater Furtw.-Reichh. 117 (auch die Schildkränze ebd. Taf. 116 sind zu beachten).

<sup>2</sup> Vgl. Jak. Klein, Der Kranz bei den Griechen. Eine religionsgesch. Studie auf Grund der Denkmäler. Beigabe z. Jahresber. d. Gymn. zu Günzburg, 1912. — Köchling, De coronarum apud antiquos vi atque usu. Diss. Berlin 1913 (erweitert i. Religionsgesch. Versuche und Vorarbeiten XIV 2, 1914). — v. Salis, Die Brautkrone, Rhein. Mus. LXXIII 1920/24, 199ff.

<sup>3</sup> Über Kränze in solcher Funktion s. Klein, a. a. O. bes. S. 11. Köchling, a. a. O. 10 bringt eine schöne Parallele aus der dänischen Heldenepik, wo sich die Krieger rote Seidenfäden um den Helm legten. — Daß die hier angeführten Belege bald von Kränzen, bald Binden oder Fäden handeln, bleibt in diesem Zusammenhang gleich. Vgl. auch Hock, Griech. Weihegebräuche, bes. S. 12; 93; 111 ff.; Wolters, Arch. Rel. Wiss. VIII 1905 Beiheft S. 14. Rohde, Psyche I<sup>2</sup> 220 Anm. 1 und 2. — Aristoph. Acharn. 551 beschreibt den Trubel vor dem Auszug der Kriegsflotte; unter den am Ankerplatz feilgebotenen Waren erscheinen *στέφανοι*. Man kann hier an eine letzte Reminiszenz jener alten Sitte denken, wenn da nicht einfach Symposionkränze gemeint sind. — Den schönsten Beleg aber bietet Eur. Phoen. 856 mit der Erwähnung eines *στέφανος* als Kriegsbeute; dazu Schol.: *στέφανον γὰρ ἔχουσιν ἐν τοῖς πολέμοις, ἵνα νικῶντες ἀναδέωνται*, wobei die Deutung dem Scholiasten zur Last fällt, der die alte Sitte nicht mehr verstand.

Achill den böotischen Schild und einen Kranz<sup>1</sup>. Zu vergleichen ist ferner der Dreifuß im Louvre F 151 (Pottier pl. 75) und vor allem die Lekythos in Palermo Furtw.-Reichh. 66, wo die Frau dem rüstenden Krieger Helm und Binde zugleich bereit hält. Die Lorbeerzweige, die auf rotfigurigen Abschiedsszenen zuweilen eine Rolle spielen, mögen in die gleiche Sphäre gehören (Paris, Bibl. Nat., De Ridder 425 pl. XVII = *Él. cér.* III pl. 70; München 2324, Jahn 326).

Als zweite Deutung ließe sich noch die vorbringen, daß der Ausfahrende sich zum Gebet kränzen soll<sup>2</sup>. — Auf jeden Fall ist es bedeutsam, daß wir drei Formen einer Kulthandlung feststellen konnten: Gebet, Spende, Kranzübergabe, und immer ist es eine Frau, die dem Scheidenden gegenübersteht und diese Kulthandlung verrichtet.

Das Motiv der Kranzübergabe hat aber schon die 'tyrrhenische' Amphora II (Taf. XV) in der Frau, die in prächtigem Gewand hinter dem 'Halimedes', also vor den Pferden, steht<sup>3</sup>. Hier mag man schwanken, ob der Maler noch an die Eriphyle mit dem *όρμος* dachte. —

Auf der Kypseloslade war eine Alte dargestellt, die den kleinen Amphilochos trug. Dieselbe Figur hat sich auf dem Berliner Krater in der *Αβίππα* erhalten; das Kind reitet auf

<sup>1</sup> Zu dieser Fassung der Waffenübergabe ist einstweilen zu vergleichen: Bronzewagen von Monteleone (Br. Br. 587; vgl. Ducati, *Öst. Jahresh.* XII 1909, 74ff.). Strenger attischer Kolonettenkrater Berlin (Achill, Thetis, Nereiden mit Kränzen). Strenge att. Halsamphora, jetzt in Boston, die P. Jacobsthal demnächst abbilden wird: Thetis überreicht dem Achill (Beischriften) den großen böotischen Schild am Riemen, von rechts kommen wie auf dem Louvrebild die Nereiden mit Helm, Panzer, Beinschienen.

<sup>2</sup> Vgl. Hock, a. a. O. 113.

<sup>3</sup> Nur zögernd erinnere ich an die kranzhaltende Frau der geometrischen 'Theseusvase' (*Arch. Jahrb.* XV 1900, 92; Buschor, *Gr. Vasenmal.*<sup>2</sup> 37 Abb. 21; *JHS.* XIX 1899 pl. 8; Robert, *Archäol. Hermeneutik* 38 Abb. 24; Pfuhl, *Mal. u. Zeichn.* Abb. 15), da ihre Deutung nach wie vor problematisch bleibt. — Auf der schon erwähnten Lekythos *Annali XXXV* 1863 tav. G ist das Motiv nun doch in ähnlicher Weise auf Eriphyle übertragen, der Kranz also als *όρμος* zu deuten, obwohl er dafür zu klein ist. Aber selbst dieser flüchtige Lekythenmaler hat doch wenigstens die Perlen anzudeuten versucht.

ihrem Nacken, und sie hält ihm die Arme wagerecht, 'damit auch sein Händchen bittet, wie alle Geschwister bitten' (Hausér). Friedländer (Herakles S. 62) hat wahrscheinlich gemacht, daß auch Ainippe eine Amphiarastochter ist. — Auch die Frau mit dem Kind hat ihre feste Tradition<sup>1</sup>, sie kehrt an der gleichen Stelle wieder II (Taf. XV), 31; auf 54 (Taf. XXII) erscheint sie zweimal, dem Ausfahrenden zugekehrt, an der Stelle, die sonst der Leontistyp einzunehmen pflegt. Das Kind reitet auf ihrem Nacken wie Amphilochos und streckt die Hände nach dem Vater. Ebenso gedoppelt ist das Motiv auf 34 (Taf. XVII), und auf den beiden letztgenannten Vasen (34 und 54) tritt ein kleiner Knabe dazu, einmal neben den Pferden, der Wärterin oder Mutter folgend, einmal vor dem Gespann. Auf 34 wird das Kind auf dem Arm (statt Nacken) getragen, und das wiederholt sich auf den Hydrien 67 und 77 (Taf. XXVI; über die weitgehende Übereinstimmung beider Vasen überhaupt s. S. 305) sowie auf der Amphora 42 (Taf. XXVII)<sup>2</sup>.

Die Frauen der beiden eben genannten Hydrien 67 und 77 stehen in Richtung des Gespannes und wenden sich nach dem Wagen um. Auch dieses Standmotiv ist häufiger. Wir finden es schon auf der 'tyrrhenischen' Amphora 10 (Taf. XV), dann auf 12 (Taf. XVI), 55 (Taf. XXIX), 68 (Taf. XXIV), 108<sup>3</sup>, immer mit der archaischen unmöglichen Körperdrehung. Darin liegt ganz

<sup>1</sup> S. den Nachtrag S. 372f., a und c.

<sup>2</sup> Das Motiv sitzt fest überhaupt in Darstellungen von Amphiarast's Abschied; vgl. die Lekythos Annali XXXV 1863 tav. G.

<sup>3</sup> Der Krater 108 ist von höchster Wichtigkeit für die Datierung dieser spätsf. Machwerke. Er stammt aus demselben Grabe 415 der Certosa wie der auf derselben Tafel unter Nr. 9 abgebildete rf. Krater Bologna 229 (vgl. Zannoni, S. 404ff.) des Panmalers (Beazley, Att. Vasenmaler 100, Nr. 6). Viel früher als dieser 470/60 zu datierende Krater wird das sf. Stück nicht gemacht sein. Die Gleichheit des Gesamtmotivs beider Vasen springt in die Augen und ist ohne Frage beabsichtigt. Auf verständnisloses Nacharbeiten alter, längst nicht mehr lebendig erfaßter Vorbilder weist auch das sinnlose Rudiment vor dem Gesicht des Lenkers: es ist ohne Frage der nicht mehr verstandene archaische Petasos, den sf. Reiter und Lenker so oft auf dem Vorderkopf tragen. — Interessant ist dann, wie das sf. Stück mit der alten Technik auch die alte Typik beibehält, die sich auf dem rf. doch schon sehr gewandelt hat.

leise ein überaus feiner Zug angedeutet: die Bewegung der ganzen Komposition nach rechts wird fast unmerklich verstärkt, die Gattin wird den Scheidenden einige Schritte weit begleiten, neben dem Gespann hergehen, ohne ihn aus den Augen zu lassen<sup>1</sup>. Ebenso werden in den Götter- und Brautszenen die Fahrenden regelmäßig von anderen Personen geleitet<sup>2</sup>.

Wenn wir von den weniger häufigen, als solchen natürlich nicht auffälligen Variationen in Unterbringung und Stellung der Frauenfiguren auf Abfahrtsvasen absehen, bleiben noch zwei als typisch wiederkehrend zu nennen: die Frau steht neben den Pferden, spricht aber nicht hinauf zum Wagen, sondern nach links oder rechts mit einem ihr gegenüberstehenden Krieger<sup>3</sup>: also eine kleine Episode für sich im Rahmen der Hauptszene: so 17, 19 (Taf. XXIII), 22, 38, 43, 46 (Taf. XXIII), 49, 59, 68 (Taf. XXIV), 95, 97 (Abb. 3). Auf 19 (vgl. 54, Taf. XXII) hebt sie die in den Mantel gehüllte Hand, was wohl eine Formel für 'Weinen' darstellt<sup>4</sup>. — Oder sie übernimmt die Rolle des 'Stehenden vor den Pferden' (vgl. den folgenden Abschnitt): 37, 34 (Taf. XVII), 45, 46 (Taf. XXIII), 50, 52, 59, 76, III und 17, wo sich der hübsche Zug findet, daß sie dem zweiten Pferd die Brust streichelt<sup>5</sup>.

Endlich gibt es eine Reihe von Fällen, in denen die Frau mit Speer (31, 59A, 83, 87) oder Schild (59B) dem Scheidenden gegenübertritt. Hier ist also eine Kontamination mit der Rüstungsszene erfolgt (vgl. S. 284f.).

<sup>1</sup> Vgl. Ω 327f.: Priamos' Fahrt zur Lösung Hektors: φίλοι δ' ἅμα πάντες ἔποντο πολλὸν ὀλοφρομένοι ὡς εἰ θάνατόνδε κίοντα.

<sup>2</sup> Z. B. Herakles: Gerhard, AV. 136; 326; Hermes: ebenda 253; Poseidon: ebenda 140, 1; die Fackelträgerin: ebenda 140, 2; Athena: Wien, S. K. S. 166, 103 = Laborde II pl. 11 (Reinach, Rép. II 221).

<sup>3</sup> Dieser kann zuweilen der Held selbst sein, wenn er nämlich noch nicht auf dem Wagen steht (54, Taf. XXII). Auf 5 (Abb. 5) sind zwei Frauen einander zugekehrt; daselbst die Nebengruppe Held — Frau (Hektor — Hekabe) vor dem Gespann mit Analogie auf 6; vgl. S. 279.

<sup>4</sup> Vgl. den rf. 'Abschied' Benndorf, Gr. u. siz. Vasenb. Taf. 39, 1.

<sup>5</sup> Eine 'Eriphyle', dem Gespann zugekehrt, von dem sie aber ein alter Mann trennt, auf dem Kantharos 112. Sie hat bis in die Einzelheit des geschuppten Chitons ihre Parallele auf der Berliner Iliupersisamphora Furtw. 1685 = Gerhard, Etr. u. kamp. Vas. 21 = Buschor<sup>2</sup> 133 Abb. 95. Das Schuppenkleid kehrt wieder auf der Jenaer Hydria (78, Taf. XXX).

## 3. Der Stehende vor den Pferden (Hippotion).

Schon oben (S. 240f.) wurde an früharchaischen Beispielen die formale Bedeutung einer vor den Pferden stehenden Figur besprochen. Auf dem Amphiaroskrater hat sie den sprechenden Namen *Ἰπποτίων* bekommen; aber mit dem eleganten Mäntelchen auf der Schulter, das sie über den Stand eines *ἑπιοκόμος* zu erheben scheint, steht sie hier für sich; hinsichtlich ihrer Haltung dagegen hat sie ihre genaue Parallele auf der Timagorahydria 79. Es ist der von so vielen streng schwarzfigurigen Vasen her bekannte Typus des redenden Jünglings, den gerade Timagora nicht müde wird anzubringen<sup>1</sup>. So redend stand ja schon die kleine Figur der argivischen Scherbe (3) vor dem Gespann.

Bedenkt man die schon öfter hervorgehobene wohldurchdachte Komposition des Amphiaroskraters, die sorgfältige Motivierung jeder einzelnen Bewegung aller Figuren, so kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, daß der Hippotion in seinem konventionellen Schema aus solchem Rahmen als einziger herausfällt. Zugleich fällt auf, daß der Halimedes durch ihn von den Pferden getrennt ist, während die an dieser Stelle typische Sitzfigur sonst immer unmittelbar vor diesen angebracht wird, wie wir im nächsten Kapitel sehen werden. Ob hierin eine in bestimmter Absicht vorgenommene Abänderung einer Vorlage liegt, wollen wir später zur Diskussion stellen und hier nur der Möglichkeit Raum geben, daß der Maler, der sich in seinem Bilde sehr genau an das Epos anschloß, zur Füllung seines Bildstreifens eine Figur mehr benötigte, als er dort vorfand, und darum aus seinem alltäglichen Typenvorrat diese Person einfügte und nur durch die Namengebung Hippotion zu den Pferden in Beziehung setzte<sup>2</sup>.

Es lag nahe, diese Figur sich mit den Pferden beschäftigen zu lassen und so mehr in die Handlung hineinzuziehen. Das ist zu einem besonderen Motiv geworden in den Anschirrungsszenen

<sup>1</sup> Wien. Vorl. 1889, V 3b, 4b.

<sup>2</sup> Vgl. u. a. den korinthischen Krater Louvre E 638, Pottier pl. 50, wo hinter dem Reiterzug auch noch Platz blieb, um eine ganz ähnliche 'Füllfigur' (hier, im dekorativen Reiterfries ist der Ausdruck einmal voll berechtigt) anzugliedern.

(s. S. 341 ff.). Sonst sehen wir etwa den Pferdeburſchen das Pferd ſtreicheln oder ihm etwas hinhalten (18, 40, 149, Taf. XXXI<sup>1</sup>). Kleine *παῖδες* waren am beſten geeignet, den unter den Pferdeköpfen entſtehenden Raum zu füllen; man wollte einen vertikalen Abſchluß am Bildrahmen, dem die vorſpringenden Pferdeköpfe entgegen waren, und reichte der Platz nicht, eine ganze Figur hinzustellen, ſo ſchob man einen kleinen *παῖς* unter die Pferdeköpfe. War das Motiv dann einmal geſchaffen, erſchien es auch in Fällen, in denen ihm ſolche Aufgabe nicht mehr zukam. Deutlich iſt das Moment der Raumfüllung auf 34 (Taf. XVII) ſowie auf 15 (Taf. XVIII), wo aber aus dem Pferdeburſchen ein kleiner, wohlgekleideter Junge geworden iſt mit einem Kranz in der Hand, den er noch vom Reigen mitgebracht hat. Überhaupt fließen ſelbſtredend ſolche Typen wie der jugendliche *παῖς* und die Kinder bei Ausfahrtsszenen zuſammen. So reicht auf der Schale II8 ein kleiner Knabe zu dem Pferde hinauf, der die genaue Analogie zum Alkmaion des Amphiaraioskraters und der italionischen Amphora in München (132, Abb. 7) bildet, und auch ſolche Burſchen wie die auf 18 und 40 ſtehen dem Alkmaion ſehr nahe<sup>2</sup>. Anderſeits iſt ein Knabe im Hippotionschema auf der 'tyrrhenischen' Amphora II (Taf. XV) unmittelbar vor dem Wagen (hinter der Deichſel) dem Lenker zugekehrt angebracht<sup>3</sup>.

Die Tradition der ſtehenden Figur vor den Pferden iſt überaus zäh, nur konnten an Stelle des Pferdeburſchen auch andere Perſonen treten; ſo ein alter Mann mit Speer auf der

<sup>1</sup> Genau das gleiche Motiv ſchon auf ägyptiſchem Relief Wilkinson, *Manners and Customs* III 179.

<sup>2</sup> Vgl. auch den korinthischen Krater Louvre E 637, Pottier pl. 50 und Ägyptiſches wie v. Bissing-Bruckm., *Textabb.* zu Taf. 94.

<sup>3</sup> Hier ſei der kleine Knabe unter den Pferden der Amphora 31 erwähnt, wie er Gerhard, *AV.* 310 wiederkehrt und mit den Kindern unter der Kline der Prothesisflasche in Bologna, Pellegrini, *Cat. vasi antichi* nr. 190 fig. 20 zu vergleichen iſt (bei letzterem erinnert man ſich der an derſelben Stelle Sitzenden oder Knieenden auf Dipylonvaſen; vgl. S. 271). Angesichts dieſer Figuren wird einmal das Abſtrakte ſolcher Raumfüllung beſonders deutlich: ſie ſind an ihre Stelle geſetzt, um den Raum unter Pferden oder Klingen zu füllen, während ſie, in die Perſpektive übertragen, doch neben ihnen ſtehen würden.

Akropolisscherbe Graef Taf. 16, 464, Dionysos und *Άλιος Γέρον* der Kolchoskanne Gerhard, AV. 122/123, irgendein Krieger, der mit zu den Ausziehenden gehört, der Hermes der Götterfahrten (z. B. Gerhard, AV. 136, 137, 10) usw. Auch in der Plastik läßt sich diese Typik verfolgen, vom delphischen Dreifußraub-Giebel (Fouilles de Delphes IV pl. 16/17, 1 = Winter, K. i. B. 209, 1) über den Siphnierfries (Fouilles de Delphes IV pl. 11/12, 2; 7/8, 1 u. 2 = Winter, K. i. B. 210, 2 u. 3) bis hinab zu dem schönen Pferdehalter des Parthenonfrieses (Michaelis, Parthenon Taf. 12, XXII 66). Auf einigen der genannten Monumente kehrt der Zug wieder, daß diese Figur ruhig vor den eilenden Rossen steht (vgl. S. 240f.), wobei der Maler natürlich nur erzählen wollte, daß da noch eine Person zugegen war, ohne sich des scheinbaren räumlichen Gegeneinanders des stehenden Mannes und der sprengenden Rosse bewußt zu werden<sup>1</sup>. — Das Motiv lebt bis in die Spätantike. —

Wie die Frauen neben den Pferden zuweilen zum Gehen gewendet sind und den Kopf zum Wagen zurückwenden, so geht auch der *παῖς* zuweilen vor den Pferden her: 22, 37 B, 62<sup>2</sup>. Der kleine Knielaufmann der Amphora 14 (Taf. XIX) verrät deutlich seine Entstehung als Füllmotiv. Man braucht nur an die eine chalkidische Vase in Würzburg (F.-R. 101; Rumpf, Chalk. Vas. 13 Nr. 14, Taf. 31—34) oder den Dolon eines korinthischen Skyphos (Ann. d. I. XXXIV 1862, tav. B = Wilisch, Altkorinth. Tonindustrie Taf. V 49) zu denken, wo die Knielauffigur unter dem Henkel auftritt<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Ähnlich noch auf dem Echelos- und Basilerelief in Berlin (Kekule, 65. Berl. Winck.-Progr. Taf. 1; Kurze Beschreibung 1545, Taf. 25): die fahrenden Götter und der Adorant sind in einer rein ideellen Verbindung einander gegenübergestellt, ihre Bewegungen stehen in keiner räumlichen Beziehung zueinander.

<sup>2</sup> Ebenso: Knabe vor göttlichem Gespann, Gerhard, AV. 53; auf Münchener Hochzeitsvase 1375 (Jahn 392; hier Taf. XVIII); Leydener Hydria, Roulez 9 (Reinach, Rép. II 270); der Silen Gerhard, AV. 54; vgl. auch Hermes: Gerhard, AV. 138 oder Herold ebenda 310; den Jungen vor dem Reiter des korinthischen Pinax Ant. Denkm. II 40, 13. — Fast bis zur Komik verkümmert das Bübchen bei Gerhard, AV. 251.

<sup>3</sup> Vgl. auch die Bogenschützen des korinth. Kraters Louvre E 635, Pottier pl. 49.

4. Der Sitzende vor den Pferden (Halimedes)<sup>1</sup>.

Wir gehen zu der problematischsten Figur des Amphiaraioskraters über, dem Halimedes. Ich schicke voraus, daß wir, solange nicht neues, bedeutsames Material hinzukommt, darauf verzichten müssen, die sich an ihn knüpfenden Fragen durch strikte Beweise zu entscheiden; immer wird es sich nur um ein Abwägen der Argumente handeln können, und letzten Endes werden stets Gefühlsmomente sprechen. Doch kann ich nicht umgehen, die Gründe, die mir mehr für eine alte, inzwischen oft abgelehnte Deutung zu sprechen scheinen, wieder zusammenzustellen.

Die von Hauser (S. 5) ausgesprochene Ansicht: 'Da unser Mann auf dem nackten Boden sitzt, so ist er kein Herr, sondern ein Sklave'<sup>2</sup> ist, wie sich gleich zeigen wird, nicht stichhaltig, und in Hausers folgender Bemerkung von den 'unglaublich gescheidten Dienern, welche alles im voraus wissen', scheint doch ein verstecktes Zugeständnis an die alte Deutung als Seher zu liegen, auf die Studniczka<sup>3</sup> wieder hingewiesen hat, während sie Robert (Oidipus I 224) endgültig ablehnte.

Halimedes trauert, schlägt sich verzweifelt den Kopf, und zur Äußerung der Trauer ziemt es auch dem freien Menschen, am Boden zu sitzen. Als Penelope  $\delta$  715 ff. von der Abreise Telemachs erfährt, sinkt sie auf der Schwelle zusammen, vermeidet es ausdrücklich, sich auf den Stuhl zu setzen:

*τὴν δ' ἄχος ἀμφεχόθη θυμοσφόρον, οὐδ' ἄρ' ἔτ' ἔτλη<sup>4</sup>  
δίφροφ ἐφέζεσθαι πολλῶν κατὰ οἶκον ἐόντων,  
ἀλλ' ἄρ' ἐπ' οὐδοῦ ἔζε πολυκμήτου θαλάμοιο  
οἴκτῳ ὀλοφρομένη*

<sup>1</sup> Ich habe diesen Abschnitt im wesentlichen so gelassen, wie er seinerzeit geschrieben wurde und auf Studniczkas inzwischen erschienene Arbeit 'Die Ostgiebelgruppe vom Zeustempel in Olympia', Abh. Sächs. Akad. XXXVII 1923, IV mit ihren oft gleichen Argumenten nur verwiesen. — S. auch v. Massow, ob. S. 35.

<sup>2</sup> Die bei Sittl, Gebärden S. 65 Anm. 7 zitierte Stelle *T* 280 gehört gar nicht hierher.

<sup>3</sup> Arch. Jahrb. XXVI 1911, 191 mit Anm. 1; jetzt ausführlich Abh. Sächs. Akad. XXXVII 1923, 21 ff.

<sup>4</sup> *ἔτλη* heißt nicht etwa: 'sie brachte es physisch nicht mehr fertig, den Stuhl zu erreichen'; *τλᾶν* wird immer nur von seelischen Kräften gebraucht: 'sie brachte es nicht über sich'.

Den auf dem Boden kauern den Alten der Münchener Iliupersishydria (1700, Jahn 65; Mon. d. I. I 34) wird man auch nicht zaudern, Priamos zu benennen, nicht etwa als Diener auffassen. Auf der Erde Kauern ist Ausdruck der Trauer überhaupt. So sitzen die jammernden Frauen auf geometrischen Prothesisvasen<sup>1</sup>, so die Besiegten auf dem Grabmal von Isinda in Konstantinopel (Mendel, Cat. des sculpt. Nr. 109, Abb. S. 277, bes. Fragm. e); und wie soll man endlich die kleine hockende Gestalt in der unteren rechten Ecke der Nordseite des Harpyienmonuments von Xanthos (Rayet, Mon. pl. 16; Winter, K. i. B. 208, 4) anders deuten denn als Seele, *ψυχή ἐόν πότμον γούωσα*?<sup>2</sup>

Wir sind also nicht daran gebunden, in Halimedes einen Diener zu sehen. Andererseits sind Stellung und Haltung hinreichend gedeutet, wenn wir ihn als Trauernden auffassen<sup>3</sup>, helfen aber an sich noch nicht weiter, in dem Manne eine bestimmte Individualität zu finden. Doch die deutliche Charakterisierung<sup>4</sup>, die Singularität des Motivs, das sich zu stark aus der Reihe der entsprechenden Figuren anderer Auszugsbilder heraushebt, der ungewöhnliche Name weisen uns darauf, eine ganz bestimmte, wohl in der epischen Vorlage vorhandene Person zu suchen.

Die Literatur über die Frage der Identifizierung dieses *Ἀλιμήδης* mit dem *Ἀλιθέροσης* des delphischen Weihgeschenks (Paus. X 10, 3) hat Friedländer (RE. s. v. Halitherses) zusammen-

<sup>1</sup> Mon. d. I. IX 39, 3; Kanne in Dresden, W. A. Müller, Nacktheit und Entblößung Taf. V 5; Athen, Coll.-Couve 199, 200; Pfuhl, Mal. und Zeichn. Abb. 10.

<sup>2</sup> Vgl. auch: Weicker, Seelenvogel 11; v. Salis, in 'Juvenes dum sumus', Aufsätze z. klass. Altertumswiss. d. 49. Philol. Vers. dargebracht, Basel 1907, 70; Riezler, Weißgrund. att. Lekythen S. 26. Studniczka, Abh. a. a. O. zieht noch — sehr wichtig für unsern Fall — den Helenos Polygnots, Paus. X 25, 5, heran.

<sup>3</sup> Auch Schutzfliehende sitzen bekanntlich auf der Erde; und da bietet die beste Parallele zum Sitzmotiv des Halimedes der Skyphos der Phineusgattung in Kopenhagen mit Adrast und Tydeus (Rumpf, Chalk. Vas. 15 Nr. 19, Taf. 37—39, daselbst Literatur). — Hockende s. ferner zusammengestellt von Studniczka, Arch. Jb. XXVI 1911, 172 und Abh. a. a. O. 26f.; jetzt Möbius ob. S. 205ff.

<sup>4</sup> Auffällig ist die Stilisierung der Haare durch Wellenlinien. Sie soll wohl die aufgelösten Haare des Jammernden wiedergeben.

gestellt. Die stets wieder mit einem Fragezeichen endigende Untersuchung soll hier nicht erneut geführt werden, und es sei nur darauf hingewiesen, daß, wer die Annahme eines Versehens in der Namengebung<sup>1</sup> scheut, statt der Gleichsetzung der beiden Männer an zwei verschiedene Seher derselben Familie denken mag. Die Methode, aus gleichstämmigen Namen auf Familienzusammengehörigkeit zu schließen, bedarf keiner Rechtfertigung<sup>2</sup>. — Loeschkes Einwand (Dorpater Progr. 1885, 4, Anm. 2), ein Seher sei hier überflüssig, da Amphiaros selbst als solcher berühmt genug war, ist nicht zwingend. Das Auftreten von Sehern und Vogelzeichen vor Auszug und Abreise ist als geradezu typisch allgemein bekannt<sup>3</sup>. Und auf dem Krater kommt ja auch noch das Vogelzeichen hinzu! Denn es geht nicht an, Vogel und Schlange über dem Haupte des Halimedes einfach zu den übrigen 'Haustieren' zu rechnen oder als Reste von Füllornament abzutun. Die Zusammenstellung von Vogel und Schlange muß schon an sich stutzig machen<sup>4</sup>, und man darf nicht mehr mit Zufall rechnen, wenn sie gerade hier über dem klagend zusammengekauerten Halimedes erscheinen<sup>5</sup>. Wir werden diesen also auch deshalb für eine wichtigere Person halten und nicht für einen beliebigen Dienertypus (dagegen spricht doch wohl auch sein sorgfältiges Gewand). Auch hier gilt es, den Typus zunächst einmal in weiteren Beispielen zu verfolgen.

Es ist ein wichtiges Argument für das starke Einwirken der korinthischen Schule gerade auf die 'tyrrhenischen' Amphoren,

<sup>1</sup> Versehen des Paus. od. seiner Quelle: Robert, *Hermes* XXV 1890, 412, Anm. 2. — Variation des Vasenmalers: Pomtow, *Klio* VIII 1908, 195 Anm. 2. — Vgl. ferner die Nereide Halimede, *Hes. theog.* 285 (Studniczka, a. a. O. 22f.).

<sup>2</sup> Vgl. z. B. Studniczka, *AM.* XXIV 1899, 365: *Τηλέστροφος*.

<sup>3</sup> Erwähnt seien nur: *Ω* 315ff. Vogelzeichen bei Priamos' Ausfahrt (s. oben S. 261); *ο* 160f. Telemachs Abfahrt von Sparta desgl.; bei dessen Einschiffung in Pylos *ο* 222ff. erscheint Theoklymenos; *β* 171f. deutet Halitherses dem nach Troja ziehenden Odysseus Vogelzeichen (vgl. Trendelenburg, *Φαυραϊαι*, 70. Berl. Winck. Progr. 1910, 29f.).

<sup>4</sup> *Il.* M 200ff., vgl. Trendelenburg, a. a. O.

<sup>5</sup> Weiteres s. S. 296ff. Des dort S. 298 Gesagten wegen halte ich trotz des Einwandes von Studniczka, a. a. O. 23, der die Schlange der korinth. Schale Somzée für bloße Raumfüllung erklärt, an der oben gegebenen Interpretation fest.

daß drei mit Auszugsszenen dekorierte Stücke dieser Vasengattung die nächsten Analogien für den Halimedes des Amphiaraioskraters bieten; und doch sind die Stellungen, die ihm auf diesen gegeben sind, jede für sich wieder singular. Zunächst die Florentiner Vase 9: da hockt der alte Mann mit Glatze und weißen Haaren vor den Pferden und schlägt sich, mit den Frauen klagend, den Kopf, hierin dem Halimedes ähnlich, dagegen im Sitzmotiv verschieden. Er hat die nächste Analogie erst auf der erwähnten spätschwarzfigurigen Iliupersishydria (München 1700, Jahn 65; Mon. d. I. I 34), wo Priamos fast in der gleichen Stellung hockt. Aber bereits auf den beiden Leipziger Exemplaren 10 (Taf. XV) und II (Taf. XV) ist etwas ganz anderes aus unserem Motiv geworden. Bei 10 könnte man noch an das Klagemotiv denken<sup>1</sup>. Auf der Vase II, deren 'Halimedes' im Sitzmotiv dem korinthischen am nächsten steht, ist es verschwunden. Die Figur macht überhaupt einen gänzlich mißverstandenen Eindruck. Hält sie den Stab in der Linken oder Rechten? Wo bleibt die eine Hand? Auch das Gewand ist kaum zu verstehen. Ganz rätselhaft endlich erscheint die weiße Farbe des Gesäßes<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Gehört die Linie über dem Auge zur schlagenden Hand?

<sup>2</sup> Sie ist, wie mir v. Massow mitteilt, völlig zweifellos. Da ist also irgend etwas vom Vasenmaler umgebildet worden, was auf der Vorlage eine andere Deutung verlangte. Nun muß auch die Gesäßpartie der entsprechenden Figur auf 10 auffallen; ist die weiße Farbe hier auch durch den Chiton gerechtfertigt, so zeigt doch der Kontur eine Führung, die sich mit der Annahme ungeschickt gezeichneten Gewandfalles kaum erklären läßt. Hat es sich etwa bei den entsprechenden Figuren verlorener Vorbilder ursprünglich gar nicht um ein Sitzen auf flacher Erde, sondern auf irgend einem niedrigen Gegenstande gehandelt? Nun wollte Winter (Öst. Jh. VII 1904, 136) auch für den korinthischen Halimedes solchen Sitz wiedergewinnen, unter dessen Oberschenkeln eine schwarz gemalte Partie erscheint. Obwohl es ebensogut möglich ist, daß es sich hier einfach um den Chitonzipfel handelt, dem der Maler sein Rot aufzusetzen vergaß (das ist ihm auch bei der r. Beinschiene des Amphiaraios passiert), so verdient diese Beobachtung doch Aufmerksamkeit, nachdem sich uns auch hinsichtlich der beiden Leipziger Bilder Verdachtsmomente ergaben. Freilich ist Winters Schluß, es handele sich um verkümmerte *θαῖνοι*, wie sie uns nachher an der gleichen Stelle auf jüngeren sf. Ausfahrtsszenen begegnen werden, kaum zu billigen (vgl. dazu aber die Bemerkungen über Seher auf dem *θαῖνος* bei Trendelenburg, *Φαντασίαι* 32). Es wäre

Halten wir uns vorläufig an das Sitzen als solches und erinnern uns nun der alten Kontroverse um die Deutung des sitzenden Mannes im Ostgiebel von Olympia. Was Trendelenburg für die Erklärung als Seher<sup>1</sup> angeführt hat, paßt auch auf unseren Fall genau: der Stab, das Sitzen<sup>2</sup>. Und dazu sei noch auf etwas hingewiesen, was bereits bei Besprechung des Hippotion (S. 267) angedeutet wurde: die Isolierung des Halimedes, deren Gegensatz zu der geschlossenen übrigen Komposition des Bildes in die Augen springt. Es ist, als habe der Maler mit voller Absicht die indifferente Figur des Hippotion zwischen Hauptgruppe und Halimedes geschoben, mit voller Absicht die rechte Gebäudekulisse nicht bis an den Rand gezogen, um den hier sitzenden Alten mit dem *τέρας* über seinem Haupte sich recht klar vom freien Tongrund abheben zu lassen; der Seher sitzt abseits von den Hauptpersonen, die nicht auf ihn hörten. Und daß die entsprechende Figur auf II eine weiße Binde im Haar hat, verdient doch wohl auch Beachtung.

Sahen wir schon auf der Amphora II den lebhaften Klagegestus des Halimedes aufgehoben, so kehrt er an den vor den Pferden sitzenden Personen aller späteren Darstellungen nicht

ein merkwürdiger Zufall, sollte sich die 'rudimentäre' Erscheinungsform gerade bei den ältesten Beispielen erhalten haben, während die spätere Entwicklung durchweg deutliche *θᾶκοι* oder Stühle zeigt. Eine Entscheidung aber zu treffen, welcher Art ein solcher niederer Sitz gewesen sei, reicht das Material noch nicht aus.

<sup>1</sup> *Φαντασίαι* 32 ff. — Diese Deutung stammt schon von Newton und wurde u. a. von Furtwängler, Preuß. Jb. LI 1883, 374 (abgeschwächt Arch. Jahrb. VI 1891, 85) aufgenommen, der zuerst den Halimedes heranzog. Dagegen dann Loeschcke, *Dorp. Progr.* 1885, 4 (ebenda Anm. 4 auch gegen solche Erklärung des Halimedes); vgl. die übrige ält. Lit. bei Treu, *Olympia III* 129 Anm. 3 u. 4. — Robert, *Archäol. Hermeneutik* 295 sucht eine ähnliche vermittelnde Erklärung des Olympiamannes ('von trüber Ahnung erfüllt') wie Hauser für den Halimedes. Alles das jetzt bei Studniczka, a. a. O. Vgl. auch Buschor und Hamann, *Die Skulpt. des Zeustempels von Olympia* S. 21 u. 23.

<sup>2</sup> Mantisches Sitzen auf der Erde: Hauser zum Mediceerkrater, *Öst. Jh.* XVI 1913, 41 ff. — Sibylle der Sorrentiner Basis (*Ausonia III* 94). Bei Inkubationsorakeln spielt das Liegen auf der bloßen Erde eine Rolle. Vgl. Deubner, *De incubatione*, bes. S. 6. Beispiele für andere Auswirkungen der göttlichen Erdkraft brauchen nicht erst beigebracht zu werden.

wieder (mit Ausnahme der italisch-ionischen Vase 132, Abb. 7). Man verstand jene Figur auf der Erde nicht mehr, das Schema saß aber fest, und so wurde ein Mann daraus, der an der gleichen Stelle auf einem *βάθρον* oder *θᾶκος*<sup>1</sup> sitzt. Bald ist es ein Alter und mag dann als Seher oder Vater des Ausfahrenden gedeutet werden: 37, 46 (Taf. XXIII), 75 (Taf. XXVI), 85, 101, 113, 131 (Abb. 6), bald wird ein Jüngling daraus: 102, 106<sup>2</sup>. — Dann tritt an die Stelle des *θᾶκος* ein vierbeiniger Sessel, auf dem der Alte der Amphora 14 B, der Krieger der Hydria 83 sitzt. — Eine Menge von Ausfahrtsszenen aber zeigt den Alten, selten den Jüngling, mit oder ohne Stab auf einem Klappstühlchen sitzend<sup>3</sup>: 21, 29 (Taf. XX), 33, 48, 60, 78 (Taf. XXX), 80, 84, 85, 86, 88, 90, 91, 94, 95, 99, 105 (Taf. XX), 114, 116, 127, 129. Damit ist die letzte Konsequenz in der Angleichung des Motivs an das täglich Gesehene gezogen. Denn wir müssen uns vorstellen, daß die alten Männer der archaischen Zeit wirklich den Klappstuhl mit sich führten, um jederzeit die alten Beine ausruhen zu können. Herakleides Pontikos überliefert uns das an der durch den *τέττιξ*-Streit berühmt gewordenen Stelle (Athen. XII 512 C Kaib.) über die *τρυφή*; zu ihr gehöre auch: *ὀκλαδίας τε αὐτοῖς δίφρους ἔφερον οἱ παῖδες, ἵνα μὴ καθίζουσιν ὡς ἔτυχεν*<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> *θᾶκος* ist dann überhaupt offizieller Sitz: Od. β 26; Herodot VI 63, dazu Stein.

<sup>2</sup> Ein schönes rf. Beispiel für einen klagenden alten Mann bietet der Erechtheus auf der Oinochoe des 'Panmeisters' B. M. E 512 = JHS. XXXII 1912 pl. VIII; hier ist dem Zeitstil entsprechend aus dem *θᾶκος* ein natürlicher Fels geworden.

<sup>3</sup> Über den Stil des straff angezogenen Himation, das die meisten dieser Figuren tragen, vgl. Studniczka, Arch. Jahrb. XXXI 1916, 214f.

<sup>4</sup> Vgl. die persischen *διφροφορούμενοι* Hdt. III 146; Hesych: *ὀκλαδίας· θρόνος πενκτός, δίφρος ταπεινός, ὃν οἱ ἀκόλουθοι φέρουσι τοῖς εἰς τὰς ἀγορὰς ἐξιῶσι πλουσίοις*. Archetypus ist vielleicht Ar. Equit. 1384 (u. 1386): *ἔχε νῦν ἐπὶ τούτοις τοντοῖ τὸν ὀκλαδῖαν, καὶ παῖδ' ἐνόρχην, ὅσπερ οἴσει τόνδε σοι*. Zur Illustration dazu möchte ich auf die Exekiasvase Furtw.-Reichh. 132 = Pfuhl, Mal. u. Zeichn. Abb. 230 hinweisen, wo vor dem würdigen Tyndareus der Junge mit dem Sessel steht. Doch hat Hausers (Text III S. 67) hübsche Erläuterung natürlich ebensoviel für sich. Der Gegenstand auf dem Sessel kann aber ebensogut ein Kissen wie ein Gewand sein. — Vgl. ferner die stuhltragende Dienerin auf der Berliner Lekythos Riezler, Weißgr. att. Lekythen Taf. 25 (s. Text S. 104).

Daß die Griechen den Klappstuhl, der im entwickelten schwarzfigurigen Stil so massenhaft dargestellt wird, aus dem Orient über Ionien bekommen haben, ist wahrscheinlich, aber noch nicht sicher zu beweisen<sup>1</sup>.

Die Beispiele für unser Motiv überhaupt ließen sich aus anderen Darstellungen häufen. Die Klappstuhlfigur ist besonders aus Palästraszenen genugsam bekannt, und schon Gerhard nannte sie eine 'agonistische' Figur. Ob sie von hier aus in die Abschiedsszene eingedrungen ist, als man mit dem hockenden Alten nichts mehr anzufangen wußte, läßt sich schwer beweisen. Daß die Maler auch bei den Ausfahrtsszenen irgendwelche Interpretation damit verbanden, vielleicht noch an den Seher dachten, zeigt die Tatsache, daß sie in die Götter- und Brautfahrtszene nicht so bereitwillig Aufnahme gefunden hat. Freilich mochte die kriegerische Abschiedsszene eher die Erinnerung an Palästra und Rennbahn wachrufen als jene. Aber festzuhalten bleibt, daß die Idee, eine Sitzfigur vor den Pferden anzubringen, älter ist als diese agonistischen Typen, daß sie wahrscheinlich der Anlehnung an eine ganz bestimmte Figur des Epos ihre Entstehung verdankt.

Sitzen statt der alten Männer Jünglinge vor den Pferden, muß man sie wohl als Pferdeburden deuten, wenn ihre konventionelle Manteltracht auch schlecht dazu paßt (s. 60, 98, die

<sup>1</sup> Ägyptisch: Wreszinski, Atlas Taf. 44; Amtl. Ber. XXXIV 1913, 143/44, Abb. 74 bei syrischen Söldnern; Schäfer, Von ägyptischer Kunst<sup>1</sup> II 239 Abb. 122. — Assyrisch: Botta-Flandin, Monuments de Niniveh II pl. 141. — Chetitisch: E. Meyer, Reich u. Kultur d. Chetiter S. 40f. (nebst Klappstisch). — Mykenisch: Goldring Arch. Anz. 1916, 146f. Abb. 5 = *Δελφίων* II 1916 *παράρτημα*, Abb. 1 bei S. 16 (mit Lehnel); Siegelabdruck BSA. VII 18 fig. 7 a. — Nordisch-bronzezeitlich: Sophus Müller, Urgesch. Europas (Deutsche Ausg.)<sup>1</sup> 93 Fig. 71. — Thiersch, Tyrren. Amph. 134 denkt an ionische Vermittlung. Doch sind mir keine rein ionischen Beispiele bekannt. Der Klappstuhl ist häufig auf Bucchero, z. B. Micali, Storia Taf. XX 3, 8, 12—16, 19, 21. In Attika schon auf 'tyrrhen.' Amphoren (Thiersch 134). Ferner auf der Arkesilas-Schale (Buschor<sup>2</sup> 119 Abb. 86) usw. — Besonders auffällig ist sein Erscheinen auf der italisch-ionischen 'Amphiarosvase' (132, Abb. 7) in München, wo ein klagender 'Halimedes' auf ihm sitzt, wie denn diese Vase ja auch sonst viel von der alten Typik der Amphiarosvase bewahrt hat: den umblickenden Helden, den flehenden Knaben, die bittende Frau.

Scherben Graef, Akropolisvasen I Taf. 23, 591 a, Taf. 42, 646 b). Wir können es schließlich als letzte Station des Kreislaufes vom Mythos zum βίος auffassen, wenn im olympischen Ostgiebel vor den Pferden ein kleiner Knabe wieder auf der Erde hockt<sup>1</sup>.

### 5. Der stehende bärtige Mann.

Häufig erscheint ein bärtiger Mann oder Greis auch stehend unter den den Wagen umgebenden Personen. Auf der korinthischen Hydria 6 ist er dem aufsteigenden Hektor zugekehrt (an der Stelle, wo so oft die Frau auftritt) und will ihm wohl die Lanze reichen; vom selben Platz aus spricht er zum Ausfahrenden auf der Amphora 41 (Abb. 4). Und die Münchener Hydria 71 zeigt ihn, durch das Scepter als königlichen Greis, also wohl den Vater des Scheidenden charakterisiert, an der gleichen Stelle. Gerade der Alte dieses Vasenbildes ist von besonderer Bedeutung. Er senkt, nur leise, aber doch unzweideutig, den Kopf. Das wird in dieser Zeit typisch, es findet sich in den so häufigen Abschiedsszenen (ohne Wagen) der spätschwarzfigurigen Halsamphoren immer wieder, und wir erinnern ferner, um ein bekanntes Beispiel zu wählen, gleich an den Priamos der Münchener Euthymidesvase, Furtw.-Reichh. 14, mit Hektors Rüstung. Hier liegen die Wurzeln jenes so einfachen und zu so ergreifenden Wirkungen verwendeten Ausdrucksmittels für das 'Ethos', das uns in der zweiten Hälfte des V. Jhs. in seiner Vollendung entgegentritt (Orpheusrelief) und gerade Abschiedsszenen dieser Zeit ihren eigentlichen Inhalt gibt (Münchener Stamnos des 'Kleophonmalers' Furtw.-Reichh. 35; Buschor, Gr. Vasenmal.<sup>2</sup> 201, Abb. 145; Langlotz, Gr. Vasenb. Taf. 40 Nr. 57).

<sup>1</sup> Über das Motiv vgl. Jacobsthal, Gött. Vas. 41 Anm. u. 50. So hocken in der Tat nur Silene, Komasten u. Pferdeknechte. Vgl. noch den Silen der Sosiasschale Gaz. arch. 1878 pl. 25; den Komasten des rf. Kelchkraters Neapel, Heydemann 2201, abgeb. Museo Borbonico Taf. 15. Lehrreich ist dann die Kombination eines hockenden Silens mit dem Viergespann: sf. Kalpis Wien, Sacken-Kenner S. 188, 252, mit dem zu vergleichen der ähnliche Silen vor dem Stier der Europa: sf. Amphora Wien, Masner 227 B. — Hockender Knabe vor Gespann schon ägyptisch: Prisse d'Avennes, Atlas II 15, Tafel. — Vgl. Studniczka, Abh. Sächs. Ak. XXXVII 1923, 26f.

Selbstredend kann diese Person auch vor den Pferden stehen (19, Taf. XXIII, 49, von einem Hopliten halb verdeckt 16, Taf. XXI); besonders fest aber ist sie hier an einer ganz bestimmten Stelle: von den Pferden überschritten unmittelbar hinter deren Nacken: 22, 24, 34 (Taf. XVII), 37, 55 (Taf. XXIX), 67, 77 (Taf. XXVI), 110, (bei 77 nach vorn gerichtet, Oberkörper zurückwendend, vgl. S. 265f.). Wir werden in dieser Stetigkeit wieder nur besonders starke bildliche Überlieferung sehen und nicht nach sachlichen Gründen suchen. Ein hübsches Beispiel für Typenübertragung bietet die Jenaer Hydria (78, Taf. XXX): hier ist der alte Mann, der in Richtung des Gespanns jenseits der Pferde steht, in Stellung und Haltung eine Kopie des Wagenlenkers der Anschirrungsszenen (s. u. S. 341).

Auch verdoppelt wird der bärtige Mann zuweilen, oder mit dem Sitzenden verbunden: 15 (Taf. XVIII), 21, 28, 29 (Taf. XX), 54 (Taf. XXII), 80, 93.

#### 6. Die begleitenden Krieger.

Handelte es sich in den bisher im einzelnen betrachteten Figurentypen im wesentlichen um die engere oder weitere Familie des Ausziehenden, so müssen jetzt noch die Krieger besprochen werden, die wir auf der Mehrzahl der Ausfahrtszenen das Gespann umstehen sehen, also die mitausziehenden, zu Fuß marschierenden Mannen des ausfahrenden Helden.

Schon die argivische Scherbe (3) zeigte uns einen Hopliten, dem Ausfahrenden zugekehrt, neben den Pferden. Es ist also angedeutet, daß er zu jenem gehört und der Abfahrt harrt. Und so umstehen diese Krieger immer wieder bis in die letzten Ausläufer unseres Kompositionsschemas den Wagen, wie ein Blick auf die Abbildungen lehrt. Wir beschränken uns darauf, typisch gewordene Gruppierungen zu erwähnen.

Es lag von vornherein nahe, diese untergebenen Hopliten ihrerseits wieder mit Zurückbleibenden zusammenzustellen, das Bild also in einzelne Abschiedsszenen aufzulösen. Die Gefahr, daß es dadurch seine Geschlossenheit einbüßen könne, war auf Langfriesen gegeben, in der Menge der dem Quadrat mehr genäherten Vasenbilder dadurch ausgeschlossen, daß das Gespann das ganze Feld einnahm und die Komposition vorschrieb.

Vielmehr ergaben diese 'genrehaften' Nebenszenen (um den Ausdruck ohne seine Färbung als Gegensatz zum Mythos einmal zu gebrauchen) einen schönen, menschlichen Rahmen. Der Amphiaraioskrater, der keine begleitenden Mannschaften kennt, hat ja einen wesensgleichen Zug in der Leontis-Baton-Episode. Man wird gern annehmen, daß sich in diesen Nebenszenen Gruppierungen erkennen lassen müßten, wie sie von Abschiedsszenen ohne Gespann geläufig sind. Das ist aber nur bis zu geringem Grade der Fall, da sie meist zu fest in die Wagenszenen hineinkomponiert sind.

Die Auflösung in Einzelszenen ergibt sich, wie gesagt, am leichtesten bei langgestrecktem Bildfeld. Sie findet sich denn auch auf den korinthischen Vasen 5 (Abb. 5) und 6 in einer Weise, die den Eindruck des Ganzen als geschlossene Komposition aufhebt. 6 zeigt einen Sonderabschied zwischen Krieger und Frau vor den Pferden, und auf 5 ist sogar der Abschied des Haupthelden Hektor von seinen Eltern ein ganzes Stück von seinem Wagen abgerückt, um den sich statt dessen Nebenpersonen gruppieren. So wird der Blick geradezu stärker auf die Szene am linken Ende des Feldes gezogen, wo Hekabe dem scheidenden Sohne liebevoll die Hand auf den Oberarm legt. So wenig kam es dem Vasenmaler darauf an, die inhaltliche Hauptszene der bildlichen anzugleichen, als er seine Figuren benannte. — Und ähnliche Zerdehnungen ergaben sich im Attischen auf dem Kantharos 112, in den Schulterbildern der Hydrien, den Halsstreifen der Kratere oder auf Schalen: 88, 89, 90, 93, 95, 96, 97 (Abb. 3), 103, 107, 109, 118, aber meist doch mit strengerer Komposition auf die Mitte zu.

Die Masse der attischen Bilder zeigt dem metopenartigen Bildfeld entsprechend auch diese Nebenfiguren gedrängt um das Gespann, das ja den ganzen oder fast den ganzen Raum füllt. Die stärkste Konzentration bedeutet es, wenn alle Personen, auch die Hopliten, auf den Haupthelden hinspielen: 10 (Taf. XV), 11 (Taf. XV), 15 (Taf. XVIII), 20 (Taf. XIX), 28, 29 (Taf. XX), 31, 34 (Taf. XVII), 41 (Abb. 4), 45, 52, 54 (Taf. XXII), 64, 67, 71, 78 (Taf. XXX), 110. Dagegen zeigen 17, 22, 43, 68 (Taf. XXIV) die Nebenhandlung, die Frau neben den Pferden nicht mehr dem Haupthelden, sondern einem zweiten Krieger zugewandt.

17 steht jedoch für sich, denn hier ist überhaupt nur dieser eine Krieger da, auf dem Wagen steht ein Mann im Mantel, und man muß zweifeln, ob hier noch mit Interpretation weiterzukommen ist. Das gleiche gilt für 71, wo der königliche Greis ebenso einem im Friedenskleid Ausfahrenden zugekehrt ist, während hinter ihm der gerüstete Krieger erscheint — will man nicht in diesem einen Trabanten des Alten erblicken. Sinnvoll dagegen ist die Abkehrung der Frau vom Wagen auf 19 (Taf. XXIII):



Abb. 3. Hydria in London (97).

hier ist der Held selbst noch gar nicht aufgestiegen, sondern steht noch neben seinem Gespann, während der Lenker eben auf den Wagen tritt (ähnlich 108).

Wir sahen, wie alle bisher besprochenen Figuren ihre Plätze wechseln konnten, bald vor oder hinter dem Gespann, bald neben den Pferden, von ihnen überschritten, auftraten. Nur eines ist äußerst selten: das Überschneiden des Gespannes durch Personen. Merkwürdigerweise machen davon nur die Krieger eine Ausnahme. Für einen von ihnen schafft man öfters einen weiteren Bildgrund diesseits des Gespannes: 19 (Taf. XXIII), 60, 61, 81, 108, 112. Der Grund für diese Sonderstellung der

Hoplitenfiguren vor den übrigen dürfte der sein, daß die Maler so den großen Rundschild in unüberschnittener Außensicht zeigen konnten, und zwar möglichst in der Mitte des Bildfeldes. Das ist schon früh (112) geschaffen worden, um dann weiterzuleben.

Einen ganz festen Typ bildet ferner der umblickende Hoplit, sei es, daß er zwischen anderen Personen steht, wie 17, 32 (Taf. XXI), 43, 54 (Taf. XXII), 77 (Taf. XXVI), 110, oder das Bild seitlich abschließt: 28, 38, 44, 98. Schließlich hat ja auch der von den Kindern Abschied nehmende Vater, der auf der 'tyrrhenischen' Amphora 9 eine so starke Gruppe bildete, in seiner abgeblaßten Form 16 (Taf. XXI) keinen tieferen Gehalt mehr als die zu Typen erstarrten 'Umblickenden', wenn sie aus dem Bildfeld heraussehen. Zwischen 9 und 16 steht die Amphora 12 (Taf. XVI), in der die Kinder fehlen, der Held aber zu seiner Gattin zurückschaut<sup>1</sup>. Daß zuweilen und wohl ursprünglich in dieser Bewegung ein fein berechneter Zug liegen kann, wurde bei Besprechung der Frauen gesagt (ob. S. 265f.). — Das Motiv des schreitenden, umblickenden Menschen ist uralte und wurde seit dem Erntezug von Hagia Triada vor allem überall da benutzt, wo es galt, in einer einseitig bewegten Reihe abzuwechseln. Aber dieser feste Typus des Gehenden, der mit der gebeugten, vor den Leib gelegten Rechten gestikuliert oder etwas damit hält, wie der Berliner Amphiaros sein Schwert und die hier besprochenen Hopliten ihre Lanze, ist erst in der attischen Kunst in den immer wieder angewandten Formenschatz aufgenommen worden (vgl. Françoisvase: Hermes, Nereus u. a.).

Fest wiederkehrend ist ferner die Gruppe zweier Krieger (oder eines Kriegers mit einem Zurückbleibenden) nebeneinander, d. h. sich gegenseitig mehr oder weniger verdeckend, gestaffelt: 20 (Taf. XIX), 41 (Abb. 4), 67, 68 (Taf. XXIV), 77 (Taf. XXVI). Durch solche Gruppen wird die Komposition noch gedrängter, und Bildern wie 68 und 112 sieht man es an, wie der Maler bemüht war, den Eindruck einer ganzen Heerschar zu erwecken<sup>2</sup>. Die

<sup>1</sup> Ist es nur ein Zufall, daß auch der Maler der Münchener Vase (16) vergaß, dem umblickenden Vater eine Lanze in die Hand zu geben, deren Fehlen bei 9 motiviert ist?

<sup>2</sup> Der Held im Mittelpunkt, seine Leute als Nebenfiguren: man wird an Katalogepik erinnert, wie sie sich noch in Statius' Thebais IV

gestaffelte Zusammenfassung zweier oder mehrerer Figuren lag ja längst vor<sup>1</sup>, und andererseits kennen wir die Beliebtheit der gestaffelten Phalanx, die mit den sich überschneidenden Schilden so dekorativ wirkte, seit der Chigikanne. Aber wiederum scheint es Attika gewesen zu sein, wo diese beiden Schemata zusammenflossen in der Kuppelung gerade zweier Krieger<sup>2</sup> mit dem großen Rundschild, wie sie dann typisch wurde. Wir können die Entwicklung ziemlich genau verfolgen. In einem Bilde wie Gerhard, AV. 263 A sind die Körper noch sehr stark gestaffelt, ist die Zusammenschiebung noch lockerer<sup>3</sup>; desgleichen auf dem Kantharos 112, wo noch drei Krieger gestaffelt auftreten. Dieser Maler wußte gar nicht, wo er den Raum hernehmen sollte, um recht ausführlich vom Auszug des Helden mit vielen Mannen zu erzählen. Erst allmählich abstrahiert man stärker und begnügt sich mit der festen Formel der Gruppe zu zweien. Auf der Amphora 14 B ist der enge Zusammenschluß schon vollendet, genau wie auf der Françoisvase in dem Paar des Hektor und Polites<sup>4</sup>. — Über die stärkste Zusammenfassung der Gruppe s. unten S. 283.

Es bleibt uns noch übrig, diejenigen Vasenbilder zu erwähnen, auf denen lediglich Kriegertypen den Wagen umgeben, während die Zurückbleibenden fehlen, so 27 (Taf. XXV), 39, 53, 56, 61, 65. Da ist von einer Abschiedsszene im eigentlichen Sinne nicht mehr die Rede. In Attika aber sind solche Kompositionen,

widerspiegelt. Das ist ganz anders empfunden als im Schiffskatalog, wo es zuerst einmal auf die Scharen der Achäer ankommt und der Führer immer zuletzt steht.

<sup>1</sup> Z. B. das Paar auf dem Wagen (s. S. 253 Anm. 1), Eberjagd der Klitiasvase, Frauen in korinth. Ausfahrtsszenen u. v. a. Vgl. v. Lücken, AM. XLIV 1919, 162.

<sup>2</sup> Eine ganz ähnliche Aufgabe, zwei Schildträger jenseits der Pferde zu geben, hat sich bereits der ägyptische Bildhauer des Reliefs Lepsius VII 3. Abt., Bl. 187d u. ähnl. gestellt. Auch in assyrischer Kunst ist die Kuppelung gewöhnlich (s. Layard passim).

<sup>3</sup> Ähnlich auf dem noch ganz korinthischer Form und Dekoration folgenden att. sf. Krater mit Rüstszene in Berlin Nr. 3763.

<sup>4</sup> Diese 'Entwicklungsreihe' soll natürlich nicht eine absolute, zeitliche darstellen. — Die Zweiergruppe ist übrigens schon auf einer melischen Scherbe aus Delos (BCH. XXXV 1911, 414 fig. 73) fertig; aber da fehlt noch das Wesentliche des att. Typus: der Rundschild.

die die Familienangehörigen weglassen, erst im späten schwarzfigurigen Stil nachweisbar. Hier ist also das stärkere epische Gefühl, das sich in den alten Abschiedsszenen ausspricht, dem bloßen Interesse am allgemeinen kriegerischen Bild gewichen.

Wir haben im Vorhergehenden, ohne es auszusprechen, unter den Kriegertypen zuweilen die Bogenschützen in asiatischer Tracht mit einbegriffen, die so häufig mit den Hoplitens zusammen erscheinen. Mit ihnen haben wir uns noch zu befassen. (Über die Frage ihrer Nationalität und ihrer militärischen Bedeutung siehe den Exkurs II S. 362 ff.) Ihr Auftreten in den Abschiedsszenen setzt erst im entwickelten Faltenstil<sup>1</sup> ein und bringt in die mythologisch gefärbte Wagenszene einen Zug aus der Zeit der Maler. Ihre Menge pflegt der der Hoplitens meist ungefähr die Wage zu halten. Wenn Herodot (IX 29)<sup>2</sup> bei Plataä auf jeden Hoplitens einen *ψιλος* rechnet, so mag man sich die Buntheit des Heeres vorstellen. Ähnlich muß es schon ein halbes Jahrhundert früher gewesen sein, und es ist klar, daß solche Bilder auch die Maler anregen mußten, ihre mythischen Armeen ebenso bunt zu malen. Mit Vorliebe wird der fremdartige Schützentypus aber nun benutzt, um die Zweiergruppe zu variieren: Hoplit und Bogenschütze, zu solcher Einheit zusammengenommen, werden stehend. Wieweit aus dieser Zusammenstellung wirkliche militärische Vorbilder sprechen, läßt sich vor der Hand nicht entscheiden (vgl. Exkurs II). Jedenfalls mußte den Maler das Nebeneinander von Rundhelm und Spitzmütze reizen; die Gruppe selbst aber, nunmehr durch den einen großen Rundschild des Hoplitens zusammengefaßt, kehrt in dieser Kontraktion fast zur Figureneinheit zurück. Vielleicht ist das Motiv überhaupt geschaffen in den Abschiedsszenen (zu Fuß) der spätschwarzfigurigen Halsamphoren, bei denen der Zug zur antithetischen Gruppe: eine Mittelfigur von zwei ihr zugewandten flankiert, sehr stark ist; da wird jene Kontraktion am verständlichsten. Ja, die beliebte Variation,

<sup>1</sup> Bogner in griechischer Tracht, aber schon ganz in der formalen Funktion wie später die Skythen: 112. — Vielleicht liegt schon auf der S. 282 Anm. 4 zitierten melischen Scherbe diese Doppelung vor: der zweite Lanzenträger führt auch den Bogen.

<sup>2</sup> Vgl. Delbrück, *Gesch. d. Kriegskunst*<sup>1</sup> I 29.

einen von beiden den Kopf umwenden zu lassen, verstärkt noch den Eindruck der neutralen, nach beiden Seiten orientierten Mittelachse<sup>1</sup>.

Der großen Londoner Schale II7, der 'Heerschau des Pistratus'<sup>2</sup> gilt es noch im besonderen unsere Aufmerksamkeit zu widmen. Sie stellt innerhalb der schwarzfigurigen Malerei die großartigste Wiedergabe eines Feldheeres mit allen seinen Waffengattungen überhaupt dar. Von den Reitern sehe ich hier ab. Die anderen Typen von Hoplitern und Bogenschützen und ihre Gruppierungen sind uns bereits bekannt, aber hier scharen sie sich anscheinend nicht um einen ausfahrenden Helden: das Gespann, das den Mittelpunkt bildet, trägt zwei Männer im Friedensmantel. Somit ist es sehr wohl möglich, daß Helbig's Deutung, es handle sich um eine Parade, zu Recht besteht. Denn wir dürfen bei einer so großen sorgfältigen Komposition kaum mit 'sinnloser' Typenzusammensetzung rechnen. Ob der Maler freilich an eine Heerschau des Epos dachte oder nur wiedergeben wollte, was er einmal selbst gesehen hatte, läßt sich ebensowenig entscheiden wie für das von Helbig, a. a. O. 313ff. herangezogene Hydriaschulterbild (100). Daß für besondere Gelegenheiten das *ἔκμα* auch außerhalb der Rennbahn im Gebrauch war, hat Helbig, a. a. O., 313 gezeigt (s. auch unten S. 356 f.).

Die Hauptpersonen der Londoner Schale führen uns noch einmal auf einige Vasen zurück, die ebenfalls einen Mann im Mantel als Ausfahrenden zeigen: 17, 55 (Taf. XXIX), 61, 71, 76, 78 (Taf. XXX). Sie geben alle den Typus der Ausfahrtsszenen mit Zurückbleibenden und Kriegern. Der Gedanke an die Heerschau fällt bei ihnen fort. Es würde vergeblich sein, entscheiden zu wollen, was sich der Maler hier in jedem Falle gedacht hat.

Zum Schluß muß noch eine Variante der Ausfahrtsszene erwähnt werden: ihre Kombination mit der Rüstungsszene. Die Rüstungsszenen<sup>3</sup> an sich können hier nicht analysiert, und es

<sup>1</sup> Z. B. Gerhard, AV. 265, 1 u. 3. Übertragen auf unsere Ausfahrten 68 (Taf. XXIV), 77 (Taf. XXVI).

<sup>2</sup> Helbig, Münch. Sitz.-Ber. Phil.-hist. Cl. 1897, II 259 ff.; Langlotz, Zeitbestimmung 24 Nr. 5. (S. Exkurs II).

<sup>3</sup> Es sind vor allen: der Hoplit, der die Beinschienen anlegt, und die Schildübergabe, daneben Helmaufsetzen, Lanzenübergabe u. a.

soll hier nur darauf hingewiesen werden, wie sie in die Ausfahrtsszenen verwoben sind. Wir finden die einheitliche Ausfahrtsszene wieder naturgemäß da durch eine Rüstungsgruppe erweitert, wo ein Langfries Raum für mehr als bloß ein Gespann bot. So ist die freibleibende Fläche auf der korinthischen Hydria 6 durch eine Gruppe von Frau und Krieger gefüllt, die ein großer böotischer Schild verbindet; nach Analogie anderer Szenen wird die Frau dem Ausziehenden den Schild übergeben<sup>1</sup>. — Der Kleinmeister II8 variiert seine vielen Beifiguren durch Einfügung sich rüstender Krieger. — So dringen denn solche Motive auch in geschlosseneren Kompositionen ein. Die Amphora 14 (Taf. XIX) zeigt neben seinem Wagen den Helden, der sich die Schienen anlegt. Noch singulärer aber ist die schöne Petersburger Amphora 59, wo das Gespann durch Hoplit und Frau überschritten wird, die den bunten Rundschild als Mittelpunkt des ganzen Bildes hochhalten (vgl. u. S. 313). — Speerhaltende Frauen wurden schon genannt (S. 266). Helmaufsetzende Krieger: 29 (Taf. XX), II2<sup>2</sup>.

### 7. Die Gespanne.

Es kann hier nicht unsere Aufgabe sein, die einzelnen Pferdetypen der Wagenszenen zu analysieren<sup>3</sup>. Nur zwei Fragen sollen besprochen werden, die eine, weil sie für die Auffassung des Bildinhaltes von Bedeutung ist, die andere, weil sie als Kompositionsproblem gleichberechtigt neben die Analyse der Personengruppen treten muß: die Frage nach dem Standmotiv bzw. der Gangart der Pferde und die andere nach ihrer Gruppierung, nach der Komposition des Viergespannes.

<sup>1</sup> Böotischer Schild: der einzige innerhalb der Ausfahrtsszenen (abgesehen von den Lenkerschilden). Es dürfte sich um Typenübertragung aus Szenen mit Achill und Thetis handeln (vgl. Lippold, Münch. Stud. 430 u. ob. S. 264 Anm. 1).

<sup>2</sup> Einige Besonderheiten in der Bewaffnung s. Exkurs III (S. 367 ff.).

<sup>3</sup> Über Darstellungen des Pferdes vgl. v. Schlözer, RM. XXVIII 1913, 129 ff.; Vict. v. Lieres u. Wilkau, Beitr. z. Gesch. d. Pferdedarstellung i. d. altgriech. Vasenmalerei, Diss. Bonn 1914. Bei beiden ältere Lit.; Cook, JHS. XXXVII 1917, 119 ff.; Zahn bei Furtw.-Reichh. III S. 232 u. 236; L. Curtius, Die Antike III 1927, 162 ff.

L. v. Schlözer (a. a. O. 157ff., 167f.) hat uns über die Gangart der Pferde unterrichtet, und wir danken seinem Aufsatz die hippologische Grundlage für alle Untersuchungen auf diesem Gebiet. Will man sich aber die Beinstellung archaischer Pferdebilder wirklich klarmachen, so wird die Bildgeschichte ein noch stärkeres Wort mitzureden haben.

Es handelt sich in erster Linie um die Beobachtung, daß in der archaischen Kunst das gleichzeitige Vorsetzen der Beine einer Körperseite durchaus die Regel ist (v. Schlözer, a. a. O. 160f.), und um die sich daran knüpfenden Fragen nach der Gangart, die der Maler wiederzugeben beabsichtigte. Ich nenne im folgenden das eben erwähnte Schema der Kürze halber 'Paß', das entgegengesetzte — also kreuzweises Vorsetzen der Gliedmaßen — 'Passage', obwohl beide Termini in unseren Fällen kaum einmal ganz zutreffend sind (v. Schlözer, a. a. O. 158, 161f., 165, 167 Anm. 4).

Ich lasse ferner zunächst alle Nuancen in der Beinstellung sowie ihre Interpretation (langames Gehen oder Stehen) beiseite und stelle nur jene beiden Schemata gegeneinander. Um dem Gange bildlicher Tradition zu folgen, wird es aber nötig sein, auch die Darstellung anderer Tiergangarten im Auge zu behalten.

Die ägyptische und die Kunst des ganzen alten Orients gibt alle Tiere regelmäßig im 'Paß'<sup>1</sup>. Ausnahmen sind sehr selten<sup>2</sup>. Die Verwirrung beginnt auf den Silberschalen von Nimrud: Layard II pl. 60 = Perr.-Chip. II 743, fig. 407 gehen alle Tiere 'Passage', ebenso die Stiere Layard II pl. 57 A, dagegen 'Paß' die Steinböcke ebenda 57 C = Poulsen, Orient 6 Abb. 1. Layard II pl. 65 gehen die Löwen 'Passage', die gerittenen Pferde dagegen 'Paß'. Schon dieser letzte Gegensatz gibt einen Fingerzeig, worauf man zu achten hat: der Löwe wird bereits rein dekorativ verwendet, und im Tierfries schwindet die Naturbeobachtung immer mehr, halten sich einmal geläufig gewordene Formeln lange. Das Pferd dagegen erscheint hier nur in erzählenden Bildern, zu denen immer das Leben Modell

<sup>1</sup> Vgl. Schäfer, Von ägypt. Kunst<sup>1</sup> 68.

<sup>2</sup> Z. B. ägypt.: Stiere oben links auf dem Relief Perr.-Chip. I 704 fig. 473; assyr.: Felsrelief Layard II pl. 51, Tier links.

steht, und ist überhaupt das alltäglich am häufigsten beobachtete Tier. Das 'Paß'-Schema aber kommt dem natürlichen Gange jedenfalls näher als die 'Passage'<sup>1</sup>.

In der kretisch-mykenischen Kunst scheint der 'Paß' ebenfalls durchaus die Regel, obwohl hier das Material zu spärlich fließt, um eine sichere Entscheidung zu gestatten<sup>2</sup>. Die Vaphio-becher bewähren auch hier wieder ihre wundervolle Naturbeobachtung: während der schreitende Stier sich in völlig natürlichem Gange bewegt (rechtes Vorderbein vorgesetzt, linkes Hinterbein eben angehoben — falls der Fuß nicht durch den Strick emporgezogen wird), haben die stehenden und das schnuppernde Tier einen der 'Passage' zu vergleichenden Stand, wie man ihn bei ruhig weidenden Rindern täglich beobachten kann.

Im geometrischen Stil lassen sich keine Untersuchungen dieser Art anstellen, da eine Scheidung der rechten und linken Gliedmaßen in Anbetracht des Fehlens von Abgrenzungslinien zwischen Oberschenkel und Rumpf nicht möglich ist<sup>3</sup>. Der geometrische Maler hat sich wohl auch nicht den Kopf darüber zerbrochen, welche 'Gangart' er zeichnen wollte, er gab einfach 'je zwei Beine'. Das ist z. B. auch bei dem Löwen der einen spätgeometrischen Fibel in München (Arch. Jahrb. XXXI 1916, 297 Abb. 3) noch nicht viel besser, obwohl hier ein Anfang zur Scheidung durch Angabe jener Oberschenkelbegrenzung gemacht zu sein scheint. Dann würde der Löwe also 'Passage' gehen (ohne daß wir dem natürlich großen Wert beimessen werden).

<sup>1</sup> S. v. Schlözer, a. a. O. Damit ist nicht gesagt, daß schon die Ägypter, als sie diesem Schema die alleinige Herrschaft einräumten, dies in dem Bewußtsein getreuer Naturwiedergabe taten. Vielmehr handelt es sich um das allgemeine ägyptische Gesetz, daß (auch bei der Menschenfigur) im Relief stets das vorgesetzte Bein das zurückliegende, dem Reliefgrund nähere sein muß (vgl. Möbius, Form u. Bedeutung der sitzenden Gestalt, oben S. 130; Erman-Ranke, Ägypten 1923, S. 479; vgl. auch J. Lange, Darstellung d. Menschen S. XXXI).

<sup>2</sup> 'Passage' scheint bei der Gemme Furtwängler, Gemmen Taf. II 7 = P.-Ch. VI pl. 16, 9 = Öst. Jh. II 1899, 140 Abb. 62 vorzuliegen. Das gleiche ist bei dem AM. XXXVI 1911, 236 Abb. 2 zusammengesetzten mykenischen Wandbild der Fall, falls man die durch einige Punkte angedeutete Linie über dem 'Schritt' als Fortsetzung des inneren Konturs des linken Beines anzusehen hat.

<sup>3</sup> Vgl. Schäfer, Von ägypt. Kunst<sup>1</sup> 98f.

Dasselbe scheint bei dem lebendigen Pferdchen einer anderen Fibel (ebend. Taf. 17, 1 links) der Fall zu sein, während man bei dem Gegenstück rechts auf demselben Exemplar eher an 'Paß' denken möchte; ein dritter Fall (ebend. Taf. 17, 2) bleibt unklar. Es gilt überhaupt zu bedenken, daß sich rein auf formalem Wege aus der Wiedergabe des stehenden Tieres mit gestaffelten Beinen ein 'Gehen' entwickeln konnte. War die Staffelnung von einem Gesichtspunkt aus gesehen, schob sich also linkes Hinterbein vor rechtes Hinterbein, linkes Vorderbein vor rechtes Vorderbein, so entstand 'Paß'<sup>1</sup>; dagegen mußte eine sozusagen von zwei Augenpunkten aus konstruierte Staffelnung, bei der rechtes Vorderbein vor linkes Vorderbein, linkes Hinterbein aber vor rechtes Hinterbein rückte<sup>2</sup>, zur 'Passage' führen. Dies nur als Exkurs; in Wahrheit wird die griechische Tierdarstellung ja gleich nach ihren Anfängen so stark vom Orient beeinflußt, daß wir bei ihm wieder anzuknüpfen haben. — Das Schwanken, das wir bei den Tierfriesen der Metallschalen in bezug auf die Gangart feststellten, setzt sich in den griechischen Tierfriesen durchaus fort. 'Paß' und 'Passage' werden für alle Tierarten nebeneinander angewendet. Es lassen sich nur folgende, durch Ausnahmen stark abgeschwächte Regeln bemerken. Im korinthischen Tierfries herrscht der 'Paß' vor, gewisse Tiere, wie Hirsch, Eber, Panther, erscheinen ebenso häufig in der 'Passage', der Löwe ganz selten<sup>3</sup>. — Auch im Rhodisch-milesischen zeigt sich Verwirrung, mit einer merkwürdigen Ausnahme: hier erscheint die Wildziege mit ganz geringen Ausnahmen in der 'Passage', und wie fest darin die bildliche Tradition ist, zeigt ein Stück wie der viel spätere italisch-ionische Tierfries Hackl-Sieveking S. 97 Abb. 96, wo zwischen lauter im 'Paß' schreitenden Tieren und Fabelwesen nur die Wildziege

<sup>1</sup> S. die geometr. Kanne Arch. Ztg. XLIII 1885, Taf. 8, 1 a; deutlich z. B. auch auf dem ägypt. Relief Fechheimer, Plastik d. Ägypter Taf. 107 oder dem anderen K. i. B. 16, 2.

<sup>2</sup> Wie bei der Schafherde von Menidi: Das Kuppelgrab v. Menidi Taf. VII.

<sup>3</sup> Z. B. Böhlau, Nekropolen Taf. IV 1 a rechts, wo sich das auch nicht mit östlichem Einfluß, den das Stück sonst zeigt (ebenda S. 137 f.), erklären läßt; denn auch bei ostgriech. Löwen überwiegt der 'Paß'.

und das Reh in 'Passage' bleiben. — Regellos ist endlich auch die Gangart der Tiere auf attischen Friesen.

So vorbereitet wenden wir uns endgültig wieder den Pferden allein zu. Es handelt sich um die Frage, ob v. Schlözer (a. a. O. 167) recht tut, wenn er in der Mehrzahl der Fälle, wo die Pferde ihre Beine kreuzweise vorsetzen, diese Stellung als 'Stehen' auffassen will<sup>1</sup>. Schalten wir einmal die ganz verschwindend seltenen Fälle innerhalb der entwickelten schwarzfigurigen Malerei, in denen 'Passage' vorkommt, aus und wenden uns nur den älteren zu. Da erscheint sie auf melischen Vasen neben dem 'Paß'<sup>2</sup>; das zeigt schon die völlige Unbekümmertheit dieser Maler in den fraglichen Punkten; wir befinden uns in einer stark stilisierenden Vasenklasse, für die dasselbe gilt, was oben vom Tierfries gesagt wurde. Und so kommt 'Passage' weiter vor: auf der Schüssel von Ägina (Arch. Ztg. XL 1882, Taf. 10 ob.: Tierfries), Greifenkanne (AM. XXII 1897, 260: Tierfries), Piräusvase (*Εφ. ἀρχ.* 1897, πιν. 6 = Pfuhl, Mal. u. Zeichn. Abb. 88: selbe Tendenz wie melische<sup>3</sup>); dann die Pferde der Chigikanne (Ant. Denkm. II 45 = Pfuhl, Mal. u. Zeichn. Abb. 59: Vasenklasse, die sich eben vom Tierfries emanzipiert hat; Doppelsphinx!), Reitpferd im Tierfries einer korinthischen Kanne (Louvre A 437,

<sup>1</sup> Die Zitierung Thierschs an dieser Stelle Anm. 5 beruht auf Versehen: Thiersch schreibt nicht 'hält', sondern 'steht' und zwei Zeilen weiter: 'die Pferde setzen sich in leichten Schritt'. Vgl. auch Thiersch, ebenda 62 Anm. 1.

<sup>2</sup> *Εφ. ἀρχ.* 1894, πιν. 13 = Pfuhl, Mal. u. Zeichn. Abb. 110; Conze, Melische Tongefäße Taf. II = Pfuhl Abb. 105 beides; Conze IV = Pfuhl Abb. 108 ist ganz unklar und unüberlegt: der Huf des vorgesetzten l. Hinterfußes überschneidet den zurückgesetzten Vorderfuß, was in jedem Falle unmöglich ist.

<sup>3</sup> Daß sie von ihr direkt abhängt, ist noch nicht erwiesen, wie Hackl, Arch. Jb. XXII 1907, 84ff. für die Zackenmähne behauptete. Vielmehr liegen die Keime zu dieser Stilisierung, deren Plastik auf östl. Metallvorbilder weist (vgl. Reiter von Grumentum, unt. S. 290 Anm. 2), im Griechischen schon in Darstellungen der Phalerongattung vor, z. B. Münchener Krater Arch. Jb. XXII 1907 Taf. 1; Pyxis Arch. Jb. II 1887, 55 Abb. 20; Scherbe Graef, Akropol.-Vas. I Taf. 12, 345 C: da beginnt die Auflösung der Mähne in bogenförmige Strähnen. Die Geschichte der Stilisierung der Löwenmähne wäre mitzuberücksichtigen. — Im weiteren Verlauf der Entwicklung der beiden keramischen Gattungen ist jedenfalls das Festland auch gebend gewesen.

Pottier pl. 14). Endlich sind die hochbeinigen Pferde in den Reiterfriesen der korinthischen Kratere 'Passage'-Gänger<sup>1</sup>, während zur selben Zeit die erzählenden korinthischen Bilder in ihren Wagenszenen den 'Paß' der Pferde durchführen. Auch das Pferd des Reiters von Grumentum in London<sup>2</sup> geht Paß. Unsicherheit herrscht auf den chalkidischen Vasen (Furtw.-Reichh. 101, 102 = Rumpf, Chalk. Vas. Taf. 32; 49, 51), und innerhalb des Attischen gibt es merkwürdigerweise eine Vasengruppe (und nur diese), in der das 'Passagegehen' Regel ist: die 'tyrrhenischen' Amphoren<sup>3</sup>. Man wird die lebhaftige Bewegung dieser Tiere, besonders das starke Ausgreifen mit der Vorder- und das deutliche Nachziehen der Hinterhand unmöglich als 'Stehen' und 'Scharren' interpretieren können. Hier wirkte bildliche Tradition, vielleicht von chalkidischen Vasen her (das starke Heben des Vorderbeins!), und auch dieser Zug isoliert die 'tyrrhenische' Fabrik von den übrigen attischen. Denn dann hat die zunehmende Naturbeobachtung mit jenem alten Schema endgültig aufgeräumt und einen Typus für die Wiedergabe der Pferdegangarten geschaffen, der der Wirklichkeit näher kam<sup>4</sup>. Daß die Maler wirkliches Stehen klar wiederzugeben vermochten, das zeigt eine Reihe der Anschirrszenen. Auf der Berliner Hydria (147) steht das erste Stangenpferd mit allen vier Beinen fest auf dem Boden, das linke (dahinter) dagegen zeigt das von v. Schlözer als Stehen gedeutete Motiv: l. Vorderbein vorgesetzt, r. Hinterbein entlastet auf die Hufspitze gestellt; ebenso 149 (Taf. XXXI), 153

<sup>1</sup> Z. B. Louvre E 629 u. 630, Pottier pl. 46. Hier wird ja überhaupt ein Pferdetypus beibehalten, der in der protokorinthischen Malerei schon überholt war. Die 'plastische Parallele', der Priniasfries (Öst. Jh. XIV 1911, 11 Abb. 10 = Winter, K. i. B. 197, 6) gibt aber schon 'Paß', während die Panther im Tierfries d. Götterbildes v. Prinias (Öst. Jh. XII 1909, 246 Abb. 123 = Winter, K. i. B. 197, 4) 'Passage' gehen.

<sup>2</sup> Neugebauer, Ant. Bronzestatuetten Taf. 35, vgl. S. 130; v. Lücken, AM. XLIV 1919, 67, Abb. 2.

<sup>3</sup> Unsere Leipziger Amph. 10 u. 11 (Taf. XV), die Florentiner 9, ferner Thiersch, Tyrrhen. Amph. Taf. V.

<sup>4</sup> Der Maler der Akropolisscherbe Graef I Taf. 39, 627 a ist einmal in den alten 'Fehler' zurückverfallen: auch seine Pferde 'stehen' nicht, wie das Anheben der zurückgesetzten Vorderhufe beweist. — v. Schlözers 'Stehen' trifft vielleicht einmal zu für unsere Hydria 152 (Abb. 10): da drückt die 'Passage' wohl tatsächlich Stehen aus. Schwanken muß man bei 161.

(Taf. XXIX), 156 (Taf. XXVIII), 163 (Taf. XXXIII): die Beine in Ruhe, Gelenke durchgedrückt. Eine eigene Formel und zugleich die klarste für gespanntes Stehen mit sich deckenden Beinen zeigen die klazomenischen Sarkophage (z. B. Ant. Denkm. II 26), wo orientalische Vorbilder nahe liegen<sup>1</sup>.

Thiersch (Tyrrhen. Amph. 62 Anm. 1) hat mit Recht den Gegensatz zwischen den 'leicht und mühelos' schreitenden attischen Rossen und den angestrengt anziehenden korinthischen betont. In den korinthischen Wagenpferden spricht sich zwar auf der einen Seite noch ein Zusammenhang mit den hochbeinigen, steifen Tieren der Reiterfriese aus<sup>2</sup>; aber andererseits haben die korinthischen Maler auch mit vollem Bewußtsein dies eigenartige und für sie charakteristische Motiv des Anziehens hineingebracht, das so gut dem Charakter der Ausfahrtsszene angepaßt ist, ihn mitbestimmt. Erreicht wird diese Wirkung durch das scharfe Heranziehen der Köpfe auf den Hals und durch die gleichmäßige Schräge der Vorderbeine; beim Amphiaroskrater wird sie noch verstärkt durch das Abfallen des Rückens nach hinten. Die Attiker haben das Motiv nicht aufgenommen. Trotz aller Einflüsse, die auch ihr Gespanntyp von Korinth erhielt, haben sie das freiere Ausschreiten ihrer Pferde beibehalten. Andererseits wird auch das starke Ausgreifen mit gehobenem Vorderbein, wie wir es auf 'tyrrhenischen' Vasen fanden, nur ausnahmsweise angewandt. Davon sehen wir ab. Was an seine Stelle tritt, ist das, was auch v. Schlözer als nahezu richtig beobachtetes gemäßigtes Schreiten auffaßt. Die Grenze zwischen Gehen und Stehen ist da oft schwer zu erkennen. Beachtenswert bleibt aber, daß die Maler der jüngeren Zeit dessorbfigurigen Stiles den Grad des Ausschreitens mindestens mildern, also dem Stehen näher zu bringen suchen, ohne doch die Konsequenz zu ziehen, die wir in den Schirrbildern fanden. Dieser

<sup>1</sup> Z. B. assyr. Reliefs wie Layard II Taf. 23 f.

<sup>2</sup> In diesen liegen die letzten Spuren der Entwicklung, die über unsere argivische Scherbe (3) auf Geometrisches zurückführt. Der Osten und Attika haben viel früher rundere, bewegtere Tiere unter unmittelbarem oriental. Einfluß. Doch hat auch Korinth eine Phase der Pferdedarstellung gekannt, die der auf den melischen Vasen und der Piräusamphora parallel ging: AM. XXIV 1899, 361 (u. 370) Abb.

Gegensatz aber zeigt, daß die verschiedenen Schemata jedes für sich interpretiert sein wollen, und wir werden die Mittelstellung, die die Mehrzahl der schwarzfigurigen Auszugsbilder gibt, als Anziehen, beginnende Bewegung auffassen. Dann hätten diese Maler inhaltlich dasselbe Motiv gewählt wie die korinthischen, nur seine Drastik gemildert.

Hier war vom einzelnen Pferd die Rede. Nicht minder kraus ist die Geschichte des Gespannes, der Zusammenstellung mehrerer Pferde. — Die mykenische Kunst hatte, wie anlässlich der wagenfahrenden Personen erwähnt, das gekannt, was in archaischer Kunst als 'unvollkommene seitliche Staffellung'<sup>1</sup> geläufig ist: das Hintereinander der Tiere von der Schmalseite des Hagia Triada-Sarkophags (Winter, K. i. B. 91, 12b u. c) ist im Prinzip nicht anders gegeben, als es jeder attische Maler des VI. Jhs. auch geben würde. Inwieweit da schon der Orient im Spiele war, lassen wir dahingestellt. Mit dem Niedergang der mykenischen Kunst war auch dies Schema verloren gegangen, seine letzte Phase zeigen Vasen der kyprisch-mykenischen Klasse (Winter, K. i. B. 96, 11) oder spätmykenische Gemmen (Furtwängler, Gemmen Taf. II 7 u. 9). Nachdem sich der geometrische Stil über die Stufe der völligen geometrischen Projektion oder der völligen Staffellung erhoben hatte, fand er für das Gespann eine Formel, die eine Verbindung zwischen unvollständiger seitlicher und senkrechter Staffellung darstellt: das 'hintere' Pferd der Gespanne Mon. d. I. IX 39 ist seitlich vor das vordere gestaffelt, bleibt mit seinem Kopf aber unter dem des vorderen<sup>2</sup>. Die Schulterbilder der Hymettos-Amphora (Arch. Jb. II 1887 Taf. 5) zeigen dieselbe Lösung in geringer Verbesserung, und besonders das Gespann links auf der Tafel läßt deutlich erkennen, daß auch hier das hintere Pferd es ist, dessen Kopf unter den des vorderen gerückt ist. Und auch Vier- und Dreigespanne<sup>3</sup> werden in gleicher Weise gegeben. —

<sup>1</sup> Delbrück, Beitr. z. Kenntnis d. Linienperspekt. 6.

<sup>2</sup> Vgl. Delbrück, ebenda 18, aus dessen Worten ich nicht das herauslese, was Löwy, Naturwiedergabe 11 Anm. 2 und ihm folgend v. Mercklin, Rennwagen 64 Anm. 3 anfechten.

<sup>3</sup> Arch. Ztg. XLIII 1885, 139 = Reichel, Homer. Waffen<sup>2</sup> 124 Fig. 66. — Louvre A 541, Pottier pl. 20 (vgl. S. 293 Anm. 1).

Daraus kann kaum das Übereinander (von vorn nach hinten) der melischen und aller folgenden Pferdeköpfe geworden sein, die so plötzlich mit einem ganz neuen Motiv vor uns stehen. Das ist vom Orient übernommen, wo diese Art der Staffellung allgemein durchgeführt ist. Und die Nimrudschale Layard II Taf. 65 z. B. zeigt diese Lösung sogar verbunden mit dem starken Aufwerfen der Köpfe, wie es die melischen (Conze, Mel. Tongef. Taf. IV = Pfuhl, Mal. u. Zeichn. Abb. 108) und andere orientalisierende Vasen auszeichnet. — Die melischen Maler haben also einfach auf ihr Viergespann übertragen, was sie für das Zweigespann fertig geschaffen vorfanden<sup>1</sup>. Wir können noch nicht sagen, ob Melos oder andere Kykladen selbst die Brücke gewesen sind, die das neue Schema vom Osten zu anderen Stilen hinüber vermittelte, oder ob es eine gemeinsame direkte Quelle gibt. — Die melische Heraklesamphora (*Εφ. ἀρχ.* 1894, π. 13 = Pfuhl, Mal. u. Zeichn. Abb. 110), die in allem einen so kühnen Schritt aus der alten Stilisierung heraus bedeutet (vielleicht unter festländischer Einwirkung), bringt auch in das strenge Schema der vier Pferdeköpfe Leben: sie läßt das erste Pferd den Kopf niederbeugen, das zweite ihn hoch aufwerfen, so daß beide die zwei letzten, in der Staffellung verbleibenden einrahmen: also eine unsymmetrische Variation. Die gleiche, nur gering abweichende Bewegung zeigt eine melische Gemme (Furtwängler, Gemmen III 73, Abb. 55): wieder zwei gestaffelte Köpfe von einem gehobenen und einem tiefgesenkten gerahmt, so daß die ganze Komposition einen vollen Halbkreis bildet; nur ist hier der vorderste Kopf unbewegt.

Etwas anders, aber noch nahe verwandt und gleichfalls 'unsymmetrisch' ist die Lösung auf dem frühattischen Dinos im Louvre (E 874, Pottier pl. 61 = Morin-Jean, *Le dessin des animaux* 201 fig. 232 = AM. XLIV 1919, 67 Abb. 2). Und für das starke Aufwerfen eines Pferdekopfes muß man auch die Reihe der späteren ionischen Denkmäler vergleichen<sup>2</sup>, sowie

<sup>1</sup> Über Zwei-, Drei-, Viergespann und ihre Verbreitung vgl. Studniczka, Arch. Jb. XXII 1907, 195; v. Mercklin, Rennwagen 26, 41, 48 Anm. 1—3, 64 ff.; Nachod, Rennwagen 25 u. 63.

<sup>2</sup> Klazomen. Sarkophage; Caeretaner Hydria Ant. Denkm. II 28; Scherbe AM. XXIII 1898 Taf. VI 1 u. 2; Pfuhl, Mal. u. Zeichn. Abb. 146.

Chalkidisches<sup>1</sup>. Und endlich gehört auch das Gespann der Chigikanne in diese Reihe: während der erste Kopf natürlich gehalten, der zweite in ganz unwahrscheinlicher Weise vorgezogen ist, sind die beiden letzten in üblicher Staffellung hoch emporgehoben; dabei ist die Staffellung der Körper und Beine noch eine ganz geringe, die Konture schieben sich nur eben aus der völligen Deckung heraus<sup>2</sup>. Dieselbe Chigikanne zeigt aber etwas Neues bei den Reitern, deren Anordnung darauf hinweist, daß bereits in dieser Fabrik neben der 'asymmetrischen' Bewegung der Pferdeköpfe die 'symmetrische' — d. h. die beiden vorderen Köpfe gesenkt, die beiden hinteren gehoben, je unter sich gestaffelt — bekannt war: die Köpfe des jedesmal an zweiter Stelle marschierenden Pferdepaars der Kanne sind gleichmäßig gehoben, um nicht von der Kruppe der vorderen verdeckt zu werden. Dieses Schema ist in den Darstellungen der korinthischen Kunst zum Kanon für das Viergespann geworden: Pferd 2 seitlich vor 1 gestaffelt, beider Köpfe scharf auf den Hals herangenommen; 4 ebenso seitlich vor 3 gestaffelt, beide aber merklich hinter 1 und 2 zurückgestaffelt, ihre aufgeworfenen Köpfe über Widerrist und Hals von 1 und 2 gehoben. Diese Formel ist in der gesamten archaischen Flächenkunst, soweit es galt, ein Gespann in absolutem Profil zu geben, als Grundform maßgebend geblieben und ist noch tief ins V. Jh. hinein angewandt worden<sup>3</sup>. Wenn Exekias (23) den Kopf des zweiten Pferdes senkt, so bedeutet das ein neues Streben nach Abwechslung, aber durchweg auf der Grundlage dieses 'symmetrischen' Schemas. Die Abwandlung, die auf 72 erscheint: Herausdrehen des zweiten Pferdekopfes in Vorderansicht, ist von dem schon im strengen schwarzfigurigen Stil geschaffenen Typus des schräg aus dem

<sup>1</sup> Furtw.-Reichh. 101 = Rumpf, Chalkid. Vas. Taf. 31 f. Einen anderen Versuch zur Differenzierung, gleichsam die Umkehrung der letzteren, stellt das Pferdepaar der Timonidasflasche AM. XXX 1905 Taf. VIII = Pfuhl Abb. 174 dar, der aber auch auf der chalkid. Vase Furtw.-Reichh. 102, 1 a = Rumpf, a. a. O. Taf. 48 u. 51 wiederkehrt.

<sup>2</sup> Die umlaufenden Viergespanne der Berliner protokorinthischen Lekythos Arch. Jb. XXI 1906 Taf. 2 bewahren ihren ornamental Charakter, wenn ihre vier Pferdeköpfe ganz gleichmäßig gestaffelt sind.

<sup>3</sup> Z. B. Amazonenkrater Furtw.-Reichh. 117; Parthenonfries Michaelis, Parthenon Taf. 11, XXV, XXX, XXXI u. a.

Grunde sprengenden Viergespannes<sup>1</sup> mit Vorderansicht der beiden Mittelköpfe herübergenommen worden. Und ebenso liegt der Fall, wenn 73 (Taf. XXIV; auch die Schulter von 68, Taf. XXIV) alle vier Pferde in gleichmäßiger Staffellung gibt: auch hier wirkt das schräg fahrende Gespann<sup>2</sup>, das ja in seiner 'Perspektive' das Herausheben der hinteren Köpfe über die vorderen nicht nötig hatte.

Die nicht häufigen Bildwerke ionischer Sphäre, die Viergespanne aufzuweisen haben, eignen sich das feste helladische Schema nicht an: die Münchener Amphora (132, Abb. 7) hebt zwar im Hauptbild den Kopf des dritten Pferdes<sup>3</sup> über die beiden vorderen, das erste ist aber vorgestaffelt. Das Wagenrennen derselben Vase (Hackl-Sieveking S. 101, Abb. 102) staffelt ohne Heben der Köpfe 3 und 4 vor 1 und 2, und in einem dritten Fall derselben Vase (ebenda Abb. 101) tritt das Experiment auf, den ersten Kopf in Vorderansicht zu drehen. — Auf der Würzburger Vase Gerhard, AV. 194 endlich wird nur das vierte Pferd zurückgestaffelt und sein Kopf gehoben<sup>4</sup>.

Eine weitere Möglichkeit, die vier Pferde des Gespannes klar voneinander zu scheiden, lag in der farbigen Variation. Sie tritt in Attika schon in dem Moment auf, in dem überhaupt Aufsetzen von Weiß üblich wird<sup>5</sup>. Die größte Buntheit herrscht auf der Chigikanne. Während die korinthische Malerei eine ausgesprochene Vorliebe für Schimmel hat, diese auch gern in den Vordergrund stellt (5, Abb. 5, 6)<sup>6</sup>, gehen die Attiker in ihrem

<sup>1</sup> Z. B. Gerhard, AV. 91; Mon. d. I. III 24; vgl. Kekule, Echelos u. Basile (65. Berl. Winck.-Progr. 1905) 6; Delbrück, Linienperspekt. 24f.

<sup>2</sup> Z. B. Overbeck, Bildw. III 7.

<sup>3</sup> Es sind nur drei, nach etruskischem Brauch; vgl. Nachod, Rennwagen 63.

<sup>4</sup> Auf dem Steatitzylinder aus Ägina Furtwängler, Gemmen Taf. V 42, der in mancherlei Hinsicht festländische und östliche Bestandteile gemischt enthält, ist die Reihenfolge der Pferdeköpfe nicht klar erkennbar. Die Staffellung ist eine einseitige nach vorn. Ob aber die beiden letzten Köpfe oder etwa 2 und 4 oder 2 und 3 gehoben sind, läßt sich nach der Abb. nicht entscheiden.

<sup>5</sup> Scherbe Graef, Akropolisvas. I Taf. 13, 364; weiße Schwänze ebd. S. 39, 375 (zu beiden vgl. ebd. S. 37 zwischen Nr. 363 u. 364).

<sup>6</sup> Pinax, Ant. Denkm. I 7, 21; vgl. Robert, Annali XLVI 1874, 84.

strengeren Gefühl für die Silhouette an sich schon sparsamer mit der Verwendung weißer Pferde um (die Abneigung nimmt im Verlauf des VI. Jhs. zu), vor allem aber stellen sie sie nie in den Vordergrund<sup>1</sup>; stets nimmt ein schwarzes Pferd die erste Stelle ein, während das oder die weißen, größtenteils verdeckt und nur in den schmalen Rumpfstreifen, Kopf und Beinen sichtbar, eine sparsame und wohlberechnete Belebung des Bildes durch so verteilte helle Stellen geben.

#### 8. Die übrigen Tiere.

Der Berliner Amphiaroskrater steht in noch einer Beziehung einzig da: in der Fülle des Getiers, das rings um die Figuren verstreut jeden freien Raum füllt. Hauser (S. 6) hat mit Recht davor gewarnt, hier nur an Überbleibsel alter Raumfüllung zu denken. Das erlaubt auch das Fehlen solch überreicher 'Füllsel' auf korinthischen Vasen gleicher Stufe nicht. Hauser faßte sie alle zusammen unter den Begriff 'Haustiere', die auch beim Abschied des Herrn nicht fehlen dürften. Ich glaube, man muß noch tiefer gehen.

Es wurde schon oben bei der Besprechung des Halimedes gesagt, daß die Gruppe von Vogel und Schlange über dessen Haupte als Vogelzeichen aufgefaßt werden wolle, etwa derart, wie es Ilias *M* 200 eintritt<sup>2</sup>. Wenn der Vogel für einen Adler zu klein geraten erscheint, mag man das mit Raumnot oder schlechtem Kopieren eines Vorbildes erklären; oder man mag Vogel und Schlange trennen und jedem für sich seine Bedeutung zukommen lassen. Aber 'sinnlose' Anbringung von Vögeln in dieser Zeit ist selten und läßt sich dann meist aus dem Festsitzen an bestimmten Kompositionen erklären. Sie treten immer in Szenen auf, für die nach dem Epos usw. ein Vogelzeichen durchaus am Platze ist: bei ausziehenden Reitern (Louvre E 629 u. 630, Pottier pl. 46), und dann bleiben sie gerade bei Reitern typisch durch bildliche Tradition, wie auf dem Amphiaroskrater im unteren Streif; bei marschierenden Hoplitern (Bibl. Nat., De Ridder 113), beim Zweikampf (Louvre E 628, Pottier pl. 45).

<sup>1</sup> Mythologisch begründete Ausnahme z. B. Gerhard, AV. 10.

<sup>2</sup> Vgl. im übrigen: Küster, Die Schlange S. 52.

Kanouzo, Alangeia  
Anagynon, pl 87-88

Und so auch außerhalb Korinths: über dem zusammenbrechenden Minotauros einer Dümmlerschen Vase (Bibl. Nat., De Ridder 162, S. 78 fig. 4), über der enthaupteten Gorgo der Nettosamphora (Ant. Denkm. I 57 = Buschor, Gr. Vasenm.<sup>2</sup> 65, Abb. 48). Das chalkidische Viergespann von vorn zeigt einmal ganz ornamental zwei Vögel (Bibl. Nat., De Ridder 202; Furtw.-Reichh. 152; Rumpf, Chalk. Vas. 8 Nr. 3, Taf. 9), rechts und links; aber die gleiche Darstellung will ein andermal (München, Jahn 698; Hackl-Sieveking 594 Taf. 23 u. 24; ebenso Karlsruhe 2597, Welter, Bausteine I Nr. 11, Taf. 4) bereits interpretiert sein: da blickt der Lenker zur Seite nach dem von rechts anfliegenden Vogel, und der Lenker eines attischen Exemplars (München, Jahn 1336) schaut gar besorgt aufwärts zu dem von links anstürmenden *olowós*<sup>1</sup>. Und ganz unzweideutig wird der Fall, wenn für den Vogel die Sirene eintritt, wie auf einem italisch-ionischen Theseusabenteuer mit dem Stier (Bibl. Nat., De Ridder 174, S. 81 fig. 5) oder auf unseren Auszugsvasen 71, 29 (Taf. XX), 23. Die letztere Amphora zeigt als zweites *τέρας* noch einen Vogel mit Wurm (um nicht zu sagen Adler mit Schlange), ein Motiv, das sich lange gehalten hat: als Helmzier (wohl auch nicht ohne Sinn) erscheint es noch auf der rotfigurigen Berliner Pelike Furtw. 2356 (Arch. Ztg. XXXVI 1878, Taf. 23).

Daß solche *olowoi* auch noch die Aufgabe der Raumfüllung haben, ist selbstverständlich; aber es ist ja derselbe Gang der Entwicklung, wie ihn jede Typengeschichte aufdeckt: wie es Figuren gibt, die einst rein formal an der antithetischen Gruppe oder in anderem Rahmen ausgebildet waren, aber dann einfach übernommen und in eine Szene eingesetzt wurden und dort eine inhaltliche Funktion erhielten, so wird auch der raumfüllende Vogel beibehalten; aber er erhält seinen Sinn, gehört nun auch inhaltlich zur Komposition, wird 'heroisiert'. Das bedeutet nicht, daß er ein 'Symbol' darstellt. Jene *τέρατα* sind nicht für den Beschauer des Bildes da, um ihm zu sagen: 'hier spielt sich eine Geschichte mit bösem Ausgang ab', sondern sie gehören unmittelbar zur dargestellten Handlung selbst: der

<sup>1</sup> Gespann von vorn, Lenker blickt zum rechts anfliegenden Vogel: sf. Lekythos New York Nr. 22. 129. 3.

kämpfende oder ausziehende Held, der Seher, sieht eben diese *τέρατα*.

Zu des Sehers Amphiaraios Ausfahrt aber gehört erst recht ein Vogelzeichen, und die schönste Ergänzung dazu bietet das Bild einer schwarzfigurigen Lekythos in Athen: Vogel mit Schlange erscheint auch beim Untergang des Sehers (Coll.-Couve 960; Wien. Vorl. 1889, Taf. XI 8 = Benndorf, Heroon von Gjölbashi 196, Fig. 157 = Robert, Oidipus I 245 [vgl. 246], Abb. 44). Und so haben wir den Vogel weiterhin auf unseren Auszugsvasen 14 (Taf. XIX), 15 (Taf. XVIII), 132 (Abb. 7)<sup>1</sup>.

Genau das gleiche läßt sich natürlich auch von der Schlange allein sagen, ohne daß ich dies unendliche Gebiet hier mehr als berühren möchte. Beispiele bietet z. B. Küster, Die Schlange 51 ff., aber gerade seine Beobachtung, daß die Schlange am häufigsten auf den Kampfdarstellungen erscheint, hätte ihn — positiver als es geschieht — dazu führen sollen, den an sich richtigen Satz von der 'Raumfüllung' in unserem Sinne einzuschränken. Zur Raumfüllung ist die Schlange da, aber diese Raumfüllung wird sinnvoll an ganz bestimmte Stellen gesetzt: über den sterbenden Minotauros und neben den zusammenknickenden Acheloos (korinthische Schale, Furtwängler, Coll. Somzée Taf. 43) usw.; und Festhalten am Typus der Ausfahrt ist es vielleicht wieder, wenn die Kombination Vogel und Schlange hinter dem Hochzeits- oder Götterwagen eines korinthischen Pinax (Ant. Denkm. I 7, 10) erscheint, und zwar neben einer Frau des 'Eriphyletypus', oder vor dem Hochzeitspaar eines korinthischen Kraters (Louvre E 637, Pottier pl. 50).

Für die Eule auf dem Pferdekopf hatte schon Robert (Annali XLVI 1874, 90) einige ähnliche Darstellungen zusammengestellt, und v. Mercklin (AJA. XX 1916, 403) hat diese vermehrt. Dazu kommen noch: sf. Scherbe von der Akropolis, Graef III Taf. 83, 1630a und sf. Hydria, Louvre F 10, Pottier pl. 63. Es wird aber nötig sein, diejenigen Bilder, in denen auf den Zügeln (bzw. der Längsverbindung zwischen Wagen und Deichselende)

<sup>1</sup> Z. B. auch auf dem Relief Luynes (s. S. 322 Anm. 1). — Außer in den erwähnten Fällen sitzt der Vogel z. B. auch ganz fest in der Herakles-Nettos-Szene; die Fälle gesammelt von Baur, Centaurs in Art 24 (Nr. 55). — Vgl. auch unten S. 299 Anm. 5.

oder Pferdeköpfen eine Eule erscheint<sup>1</sup>, von jener Gruppe zu trennen, die einen anderen Vogel auf dem vorderen Deichselende zeigt (die beiden melischen Beispiele und der Siphnierfries). Ob man diese letzteren Vögel für die Kaprice eines Malers halten darf, die dann typisch geworden wäre, oder ob man sie anders erklären soll, wird einstweilen schwer zu entscheiden sein. Wie ein realer Deichselschmuck sehen sie jedenfalls nicht aus, zumal die Deichselspitze ja in dem einen melischen Fall (Conze, Mel. Tongef. Taf. IV = Pfuhl, Mal. u. Zeichn. Abb. 108) schon in einen Greifenkopf ausläuft<sup>2</sup>, und die elegante Volute, auf der der Vogel sitzt, ist sicher phantastische Zutat des Malers. Daß es sich in allen drei Fällen um Göttergespanne handelt, muß jedenfalls auffallen, ohne daß man — in Anbetracht der Spärlichkeit des Materials — darauf Schlüsse bauen möchte<sup>3</sup>. — Das Kapitel der Eule vollends harrt überhaupt noch der Klärung und ist im Rahmen der Bildgeschichte noch nie genügend behandelt worden<sup>4</sup>. Ich glaube unbedingt, daß die Eule auf dem Amphiaraooskrater in ihrer Eigenschaft als Unglücks- und Totenvogel<sup>5</sup> er-

<sup>1</sup> Ich halte auch den Vogel der Scherbe Graef, Akropolisvas. I Taf. 12, 345 F, von dem v. Mercklin ausgeht, für eine Eule; ein anderer Vogel mit Schnabel nach rechts kann es nicht sein, wenigstens keiner, der in diese Stilstufe paßt.

<sup>2</sup> Über solchen Deichselschmuck, der aus dem Orient stammt, vgl. Böhlau, Arch. Jb. II 1887, 36; Nuoffer, Rennwagen 31 u. 49; v. Mercklin Rennwagen 55; Nachod, Rennwagen 38, 74, 79.

<sup>3</sup> v. Mercklin (AJA. XX 1916, 403) verweist mit Recht auf die ähnlichen Verbindungen von Vierfüßler und Vogel, die Hörnes, Urgesch. d. Kunst<sup>1</sup> 481 f. bespricht.

<sup>4</sup> Zuletzt unzureichend Douglas, JHS. XXXII 1912, 174 ff. nur von der Eule der Athena.

<sup>5</sup> Dieser Ansicht auch Keller, Antike Tierwelt II 42; und schon Roulez (Annali XV 1843, 210 Anm. 2) hatte das Auftreten von Unglücksvögeln auf Auszugsvasen auf epische Tradition der Thebais zurückführen wollen, was nicht von der Hand gewiesen zu werden braucht. — Über Eule als Unglücksvogel vergleiche: Preller-Robert I 828; Rieß, RE. I 70; Wellmann, ebd. VI 1069; Brückner, Arch. Jb. VI 1891, 199, dessen Deutung angesichts der dort besprochenen Lekythos (Taf. IV) ich auch für glücklicher halte als die von Maaß (Öst. Jahresh. XI 1908, 16), der in der Eule nur ein Wahrzeichen der Nacht sehen will (ebenso Heydemann zur Kopenhagener Adrastvase, Arch. Ztg. XX 1866, 151 zu Taf. 206, 1, dem gegenüber Baumeister, Denkm. I 18).

scheint. Nur in Athen brachte sie bekanntlich Glück<sup>1</sup>, und vielleicht darf man auch hiervon einen Niederschlag in der Kunst erwarten: die Hydria des Louvre F 10, Pottier pl. 63 steht noch sehr stark unter korinthischem Einfluß, und so hat sie auch die Eule auf dem Pferdekopf bewahrt. Aber dargestellt ist keine Ausfahrt zum Tode, sondern ein fröhlicher Hochzeitszug. Sieht das nicht aus wie eine Umdeutung des durch bildliche Tradition überlieferten Motivs in attischem Sinne? Daß man freilich mit der Annahme solcher Umdeutung vorsichtig sein muß, zeigt das vorhin erwähnte Beispiel einer korinthischen Hochzeitsdarstellung mit Schlange. — Angesichts der Akropolisscherbe Graef III Taf. 83, 1630 a dagegen steigt die Frage auf, ob auch schon hier die gleiche Umdeutung vorliegt, oder aber, ob sich hier zufällig der ursprüngliche Sinn des Motivs erhalten habe<sup>2</sup>: ein Krieger tritt über die *ἄρυσξ* seines Wagens und streckt die Hand nach der Eule, die auf den Zügeln sitzt. Ob es eine Geschichte im Epos gegeben hat, in der Athena in dieser Gestalt herabfuhr und sich zum Helden gesellte<sup>3</sup>? — Bei der in so einzigartiger Stilisierung wiedergegebenen Eule der New Yorker frühattischen Amphora mag man an beide Deutungen denken: die Eule der Athena als Helferin des Herakles oder den Totenvogel des Nettos.

Auch bei den übrigen Tieren sollte man sich erinnern, daß, selbst wenn man ihnen eine individuelle mantische Bedeutung nicht beimessen will, dem Griechen, der vor einer Unternehmung stand, jeder Gegenstand bedeutungsvoll erscheinen konnte. Der gefürchtete Skorpion hat sicher nichts Gutes bedeutet<sup>4</sup>. In geometrischer Zeit war auch er einmal Füllsel oder deutete Landschaft an<sup>5</sup>. Die Capuaner Schale in London (Arch. Ztg.

<sup>1</sup> Rieß, a. a. O.; Bouché-Leclercq, Hist. de la divination I 136.

<sup>2</sup> Die geometr. Scherbe ebenda I, Taf. 12, 345 F gibt zu wenig zur Interpretation.

<sup>3</sup> Ähnlich Hom. *H* 58 ff.,  $\chi$  240.

<sup>4</sup> Vgl. auch De Ridder, De ectypis quibusdam aeneis, quae falso vocantur 'Argivo-Corinthiaca', Thes. Paris 1896, S. 47.

<sup>5</sup> Athen, Coll.-Couve 396 bis, Arch. Jahrb. XIV 1899, 84, Abb. 42 = *Ep. ἀρχ.* 1892 πιν. IV 2 (keine 'Eidechse' [Wide] und keine 'Schildkröte' [Couve]); Fibel, Brit. Mus. 3204, Cat. of Bronzes 372 fig. 86. — Die Frage, ob alle diese Tiere, ehe sie im Tierfries od. dgl. erstarrten, schon vorher einmal einen stärkeren 'Sinn' gehabt haben, lasse ich hier unberührt.

XXXIX 1881, Taf. 5) zeigt ihn im Tierfries mit anderen einheimischen Tieren. Aber wenn er gerade in den Auszugsszenen 9 und 134 wieder erscheint, so zeigt diese bildliche Tradition, daß er hier einmal eine besondere Bedeutung gehabt hat oder noch hat<sup>1</sup>.

Das gleiche gilt von den Eidechsen oder Gekkos<sup>2</sup>. Auf einer korinthischen Schale (München, Jahn 940, Hackl-Sievingking 210, S. 9, Abb. 13) sehen wir ein solches oder ähnliches Reptil noch im Tierfries; auf der attischen Pflügerschale des Nikosthenes (Gerhard, Trinkschalen 1848 Taf. 1, 1), die den Tierfries in ein Genrebild umwandelt, gibt das Getier Landschaft; das ist der zweite Schritt<sup>3</sup>. Aber wenn auf einer Nikosthenischen Amphora des Louvre zwei Eidechsen oder Salamander rechts und links vom Gorgoneion erscheinen, so wird dies 'Füllornament' nicht willkürlich ausgewählt sein; und ist es einmal in die mythologische Szene eingedrungen, so haftet es wiederum fest an der Darstellung von Auszug, Kampf und Tod<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Vgl. Pottier, BCH. XII 1888, 495. — Angesichts der Häufigkeit des Skorpions im Süden ist man natürlich nicht verpflichtet, sein Auftreten in der Kunst gedanklich oder kunstgeschichtlich mit seinem häufigen Erscheinen in orientalischen Denkmälern zusammenzubringen (Beispiele: Keller, Antike Tierwelt II 473 ff.).

<sup>2</sup> ἀσκάλαβοι, Hauser S. 6. — Doch vgl. auch Löwy, Naturwiedergabe 7 ob. und Schäfer, Von ägypt. Kunst<sup>1</sup> 92.

<sup>3</sup> Vgl. Loeschcke, Arch. Ztg. XXXIX 1881, 38.

<sup>4</sup> Zwischen Bellerophon und Chimära: protokorinth. Lekythos AJA. IV 1900, Taf. 4 = Buschor, Griech. Vasenm.<sup>2</sup> 51 Abb. 34; Kampf um die Leiche: Louvre, Mélanges Perrot pl. V, S. 269 ff.; korinth. Krater Neapel, Heydemann 683 = Gerhard, AV. 220; über den Gespannen der Kämpfer: korinth. Schale Athen, Coll.-Couve 621, 'Ερ. ἀρχ. 1885 πιν. 7; über Ausfahrenden: korinth. Schale Athen, Coll.-Couve 623 A a; Gespann: korinth. Kanne Athen, Coll.-Couve 638, AM. IV 1879, Taf. XVIII = Furtw.-Reichh. III Text Abb. 1. — Endlich in unseren attischen Ausfahrtsszenen 14 (Taf. XIX) u. 60 (hier scheinbar eine Mischung zwischen Skorpion und Reptil? Ähnl. Mischungen: korinth. Pinax Berlin 937, Arch. Jahrb. XII 1897, 15 Abb. 3 und auf unserer tyrrhen. Amph. 9); unter den Pferden des Athena-Heraklesgespannes: sf. Hydria Athen, Nat.-Mus. 401. Eidechse chthonisch (und daher mantisch) vgl.: Waser, Arch. Rel.-Wiss. XVI 1913, 355; Weniger, ebd. XVIII 1915, 95 f.; Bouché-Leclercq, Hist. de la divination I 147.

Der Igel, der sowohl auf dem Amphiaroskrater wie auf der Akropolisscherbe 13 unter Amphiaros erscheint, war wirklich ein Haustier, und wir wollen nicht nach einer tieferen Bedeutung suchen, obwohl sein Erscheinen auf der bemalten mykenischen Kriegerstele (*Ep. ἀρχ.* 1896 π. 1A) auffällig ist. Buschor (Griech. Vasenm.<sup>2</sup> 111) hat darauf hingewiesen, daß die Gruppe von Hase und Igel — merkwürdigerweise der erstere wieder mit den Vorderläufen hoch (auf das Ornament) tretend — auch auf der Northamptonamphora (Gerhard, AV. 317/318, 4) wiederkehrt. Mir ist kein weiteres Material bekannt, doch scheint mir Buschors Schluß, hier läge Übertragung aus Korinth vor, verfrüht. Gerade diese merkwürdige Übereinstimmung setzt wieder einmal eine Menge uns verlorener Zwischenglieder und weiterer Beispiele voraus, ohne die ein solches Urteil gewagt bleibt. — Übrigens ist der Hase, wenn auch erst spät, als Unglückstier bezeugt<sup>1</sup>, was sich durch Analogien bei anderen Völkern belegen ließe.

Wenn auch alle diese Tiere ihren Ursprung im altkorinthischen Tierfries haben, zu bedenken bleibt doch, daß Eidechse, Igel, Skorpion dort zum mindesten sehr selten sein dürften. Es hat eine Auswahl einheimischer Tiere stattgefunden, diese sind also mindestens aus der alten Stellung im Ornament zur Landschaftsstaffage erhoben. Und will man alle jene mantischen oder chthonischen Beziehungen jedes einzelnen Tieres nicht gelten lassen: ihre sonst beispiellose Häufung hier im Amphiarosbilde deutet auf das Sehertum des Amphiaros, dem die Tiere im Leben alles zu sagen hatten: sie geben ihrem Meister auch zur Todesfahrt das Geleit.

#### Hunde.

Die korinthische Hydria 6 zeigt neben dem Wagen einen weißen Hund, wohl einen Lakoner<sup>2</sup>, und auch auf attischen Ausfahrtsbildern sind Hunde häufig, bald zum Herrn umblickend, bald am Pferd aufspringend oder am Boden schnuppernd, seltener

<sup>1</sup> Suidas s. v. *λαγώς*: *φανείς ὁ λαγώς δυστυχίᾳ ποιῆι τρίβους*; Paul Schwarz, Menschen u. Tiere im Aberglauben der Griechen u. Römer, 11. Progr. d. Städt. Realgymn. zu Celle 1898, 40.

<sup>2</sup> Vgl. O. Keller, *Öst. Jahresh.* VIII 1905, 251 ff.

sitzend: 20 (Taf. XIX), 40, 41 (Abb. 4), 43, 45, 71, 86, 92, 97 (Abb. 3), 98, 106, 122, 126. Die Verwendung von Kriegshunden im Altertum ist bekannt<sup>1</sup>, doch fanden Hunde bei den Athenern des VI. Jhs. im Kampfe selbst wohl keine Verwendung mehr. Zwar daß sie in Kampfszenen selten und wohl nie aggressiv tätig vorkommen, könnte bildgeschichtliche oder ähnliche Gründe haben; aber die Geschichte vom Hunde von Marathon (Aelian, Nat. anim. VII 38; vgl. Robert, Marathonschlacht, 18. Hall. Winck.-Prog. 25), der in dem Gemälde der *ποικίλη* seine Verewigung fand, zeigt, daß solcher Fall als etwas Besonderes galt. Jedoch auch ohne das werden wir in den mitlaufenden Hunden der Ausfahrtsszenen eine Zutat aus dem *βλος*, nicht etwa Erinnerungen an irgendwelche mythologische Geschichte sehen.

Der Typus des gestreckt laufenden Hundes ist bekanntlich im Fries mit der Hasenjagd und als Raumfüllung unter den Pferden östlicher Denkmäler ausgebildet worden. Darauf wird später noch kurz zurückzukommen sein. Die Hunde, die uns hier interessieren, stehen in einer zweiten, von jener getrennt entwickelten Typenreihe. Diese scheint in der korinthischen Malerei ihren Ursprung zu haben und ist eng verknüpft mit der Darstellung des ausziehenden Kriegers. Der Berliner Timonidaspinax (Ant. Denkm. I 8, 13 = Buschor, Griech. Vasenm.<sup>2</sup> 62, Abb. 45 = Pfuhl, Mal. u. Zeichn. Abb. 182) zeigt diese Gruppe fertig ausgebildet, und von hier führt eine durchgehende Linie zu den Stelen wie der des Alxenor<sup>2</sup>. Auf attischen Abschiedsszenen vom strengen schwarzfigurigen Stil an, die den Krieger der Wirklichkeit gemäß zu Fuß ausziehen lassen, wird der Hund stehend, und seit der korinthischen Hydria 6 wird er so auch in die Wagenszenen einbezogen. Daß er typologisch mit jenen östlichen laufenden Hunden nichts gemein hat, spiegelt sich auch in der Tatsache, daß er selbst in den Wagenszenen mit Vorliebe an die Beine seines Herrn gekettet bleibt, von diesen überschritten wie schon bei Timonidas, oder die

<sup>1</sup> Lit. b. Zahn, Arch. Jahrb. XXIII 1908, 175 Anm. 12; vgl. auch Nachod, Rennwagen 32 und unt. S. 321 Anm. 2.

<sup>2</sup> Vgl. auch die ungemein lebendigen Hunde des korinth. Eurytiokraters Louvre E 635, Pottier pl. 48 = Mon. d. I. VI 33 = Buschor, Griech. Vasenm.<sup>2</sup> 84 Abb. 65.

Pferdebeine kreuzt, zur Raumfüllung unter den Pferden aber selten verwendet wird<sup>1</sup>.

Besondere Erwähnung verdient die kühne Vorderansicht eines sitzenden Hundes auf der Cornetaner Amphora 41 (Abb. 4). Er hat seinen Bruder auf der Bostoner Kirkeschale (Buschor, Griech. Vasenm.<sup>2</sup> 128, Abb. 92), wo ihn Buschor auf chalkidischen Einfluß zurückführen möchte. Jedenfalls wird man an Herkunft von ornamental verwendeten Tierfiguren, wie sie die prachtvolle Sphinx in Vorderansicht (ebenfalls mit links gewandtem Kopf)

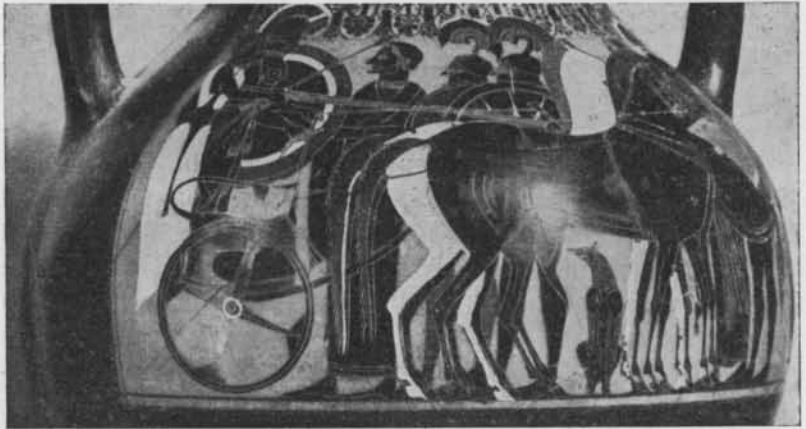


Abb. 4. Amphora in Tarquinia (41).

im Innenrund der Berliner Schale (Furtwängler 1776<sup>2</sup>) repräsentiert, zu denken haben. Das jüngere Gegenstück zu solcher 'Verkürzung' bietet dann die Würzburger Eingeweideschau (Gerhard, AV. 267; Furtw.-Reichh. 103) in der frappanten Rückenansicht eines Hundes; aber die ist hier aus einem ganz anderen, nicht dekorativen Geist erwachsen.

#### 9. Zusammenfassung. Kompositionsfragen.

Es ist bis jetzt im allgemeinen nur von den einzelnen Figurentypen der Ausfahrtsszenen die Rede gewesen. Kompo-

<sup>1</sup> Wenn der Hund einmal in dieser Funktion auftritt wie auf der Akropolisscherbe Graef III, Taf. 83, 1630 a, so zeigt seine Darstellung erst recht nichts Gemeinsames mit jenen ionischen Typen.

<sup>2</sup> Ähnlich Louvre A 241, abgeb. Morin-Jean, Dessin des animaux 111, Vignette.

sitionelle Gesichtspunkte mußten oft herangezogen werden. Wenn im Folgenden versucht werden soll, die Bilder als ganze noch einmal zu überblicken, werden die Kompositionsfragen naturgemäß die Führung übernehmen.

So fest einzelne Personen an bestimmten Plätzen wiederkehrten, so selten ist völlige Übereinstimmung ganzer Figurengruppen (wenn man jetzt einmal absieht von der 'Gruppenbildung' zwischen jeder Nebenfigur und dem Wagen mit Gespann und Fahrenden). Da hatten wir nur das zweimalige Auftreten des Helden hinter dem Wagen, den die beiden Kinder flankieren (S. 255), und auch die Frau mit zwei Kindern wird vielleicht nicht zufällig mehrfach wiederkehren (S. 265). Aber im übrigen sind die Variationen und Kombinationen der Figuren frei, so frei, wie es der beschränkte Raum und die notwendige Aufstellung um das Gespann zulassen, und es würde verkehrt sein, jede Wiederholung in der Anordnung zweier Figuren zueinander als bildliche Tradition anzusprechen; unendlich groß war die Variationsmöglichkeit eben im engen Rahmen nicht, so daß die Gleichheit kleiner Teilgruppen oft eine zufällige sein kann. Wo sie einmal bis zu sehr starken Übereinstimmungen geht, auf den Hydrien 67 u. 77 (Taf. XXVI), liegt der Grund tiefer: die beiden gehen auch in allen Details so stark zusammen, daß ihre Herkunft von derselben Hand evident ist (man vergleiche die beiden Pferdetypen als ganze, von Details das *λεπιδιον*, die Schweife, den genau identischen Schwung der Innenlinien auf hinterem Oberschenkel, Kruppe, Bauch, Bug, die beiden kleinen, sich zu einem Oval ergänzenden Striche am Vorderbeinansatz, ferner die Art der Faltengebung und Koloristik). Um also so etwas wie eine Klassifizierung der Ausfahrtsszenen und womöglich eine Entwicklungsreihe zu gewinnen, muß man schon den Blick von den Einzelheiten mehr auf den Gesamteindruck der Bilder richten.

Die an sich selbstverständliche Tatsache, daß die Breite des Bildfeldes das zunächst Bestimmende für den äußeren Umriß einer Komposition ist, mußte schon des öfteren berücksichtigt werden. Langgestreckte Streifen haben wir auf den korinthischen Vasen und einem Teil der 'tyrrhenischen' Amphoren, dann überhaupt auf Schalen, Kantharoi und Hydriaschultern. Alle an

solcher Stelle angebrachten Ausfahrtsszenen scheiden sich also naturgemäß von denen der attischen Amphoren und Hydrienhauptbilder. Bei diesen läßt das Gespann in der Regel nur noch für eine Person an jedem Ende Platz, während geradezu ein Maßstab für die Kunst der Langfriesmaler die Art und Weise ist, wie sie den um das Gespann verbleibenden Raum füllen. Sie alle stellen das Gespann in die Mitte und komponieren von da aus nach beiden Seiten<sup>1</sup>. Der Maler des korinthischen Kraters 5 (Abb. 5) formierte hinter dem Wagen, dessen Richtung folgend, den Zug der begleitenden Mannschaften und sonderte vor den Pferden eine kleine Sonderabschiedsgruppe ab, die inhaltlich aber durch die Beischriften zur Trägerin der Haupthandlung gemacht wurde: Hektors Abschied; der Gedanke, den inhaltlichen Mittelpunkt mit dem durch das breite Gespann gegebenen formalen zu vereinigen, lag dem Meister fern. Auch die Hydria 6 setzt eine analoge Einzelgruppe vor die Pferde, und noch der attische Meister des Kantharos II2 weiß seinen Raum hinter dem Wagen nicht anders zu füllen. Die starke archaische Gedrängtheit dieses Bildes läßt zudem das kompositionelle Übergewicht des Gespannes nicht recht zur Geltung kommen, wodurch das Auseinanderfallen des Frieses für unser Auge noch aufdringlicher wird. Darin liegt der Gegensatz zu den späteren attischen Langfriesen. Auch hier ist die Darstellung oft sorglos in Einzelgruppen aufgelöst, sind viele Personen von der Mitte abgekehrt, aber durch die Auflockerung des Ganzen bleibt das Gespann in seiner horizontalen Ausbreitung und rein vermöge seiner Masse der bildbestimmende Mittelpunkt, den die einzelnen locker und frei auf dem Grunde stehenden Vertikalen der Beifiguren als solchen betonen, z. B. 88, 93, 95, 97 (Abb. 3), 98, II8. Hierin eine Entwicklung zu erkennen, ist man nur bedingt berechtigt: bei jenen frühen Langbildern handelt es sich stets um das erzählende Hauptbildfeld, bei den attischen Schalen und Hydriaschultern um bescheidene Dekorationsfrieze, die als solche anders bewertet sein wollen. Man muß sie erst einmal mit korinthischen Reiterfriesen, Kriegerreihen, selbst mit Tierfriesen vergleichen. Von diesen leiten sie ihre aufgelöste Ordnung her,

<sup>1</sup> Ionischen Gegensatz dazu s. S. 314f. Vgl. auch das in reiner Linksrichtung komponierte chalkidische Bild 8.

die zentrale Komposition (um von allem anderen, besonders ihrem Inhalt, abzusehen) hebt sie über diese empor.

Jene Auseinanderziehung der erstgenannten korinthischen Vasenbilder mit Ausfahrten ergab sich inhaltlich aus der Vielfältigkeit der ausziehenden Hopliten. Der Maler wollte auch sie als Abschiednehmende charakterisieren, und so entstanden ihre Sondergruppierungen mit Zurückbleibenden. Wo man sich mit dem Abschied eines Helden von seiner Familie begnügte, ihn also zum alleinigen Mittelpunkt des Bildes machte, schloß sich von selbst die Komposition zusammen. Dafür ist das großartigste Beispiel der Amphiaroskrater, über den wir uns in dieser Hinsicht nun nicht mehr zu verbreiten brauchen. — Auf der 'tyrrhenischen' Amphora II (Taf. XV) ist die Kräfteverteilung eine ähnliche, aber doch nicht so konsequent durchgeführte: die rechte Seite überwiegt. Auch die Amphora 9 richtet ihre Figuren von beiden Enden auf den Hauptvorgang hin, dessen Schwerpunkt aber dadurch, daß 'Amphiaros' vom Wagen getrennt wurde, stark vom Zentrum abgerückt ist.

Die 'tyrrhenische' Amphora 10 (Taf. XV) vermittelt in gewisser Weise den Übergang zu den großen attischen Auszugsbildern; hier ist der Aufsteigende schon ganz an das linke Ende gerückt; auch hier spielen alle Figuren auf ihn zu, die beiden Krieger sind wie eine äußere Zutat an das andere Ende gestellt, während die übrigen Figuren: der Ausziehende mit Lenker, Frau neben und Sitzender vor den Pferden, unter sich das Auszugsschema gleichsam in reinsten Form geben. Aber der Alte vor dem Gespann geht in seiner Hockstellung auf der Erde noch mit der Amphiarostypik zusammen.

Die Reihe von älteren Vasenbildern, die sich in der Typik mehr oder weniger mit dem Amphiaroskrater in Verbindung bringen lassen, hat noch eines gemeinsam, was sie von der Mehrzahl anderer Ausfahrtsvasen scheidet: sie lassen z. T. die begleitenden Hopliten weg, wollen nur den Abschied des Helden von der Familie, und den in um so stärkerer Drastik geben (4, 9, 12, Taf. XVI). Die Folgezeit hat das aufgegeben, die Drastik verliert sich, und an ihre Stelle tritt eine ruhigere, fast feierlich anmutende Auffassung, die Hoplitentypen aber werden zum festen Bestande. Das bedeutet keinen Wechsel der Typik,



Abb. 5. Korinthischer Krater im Louvre (5).

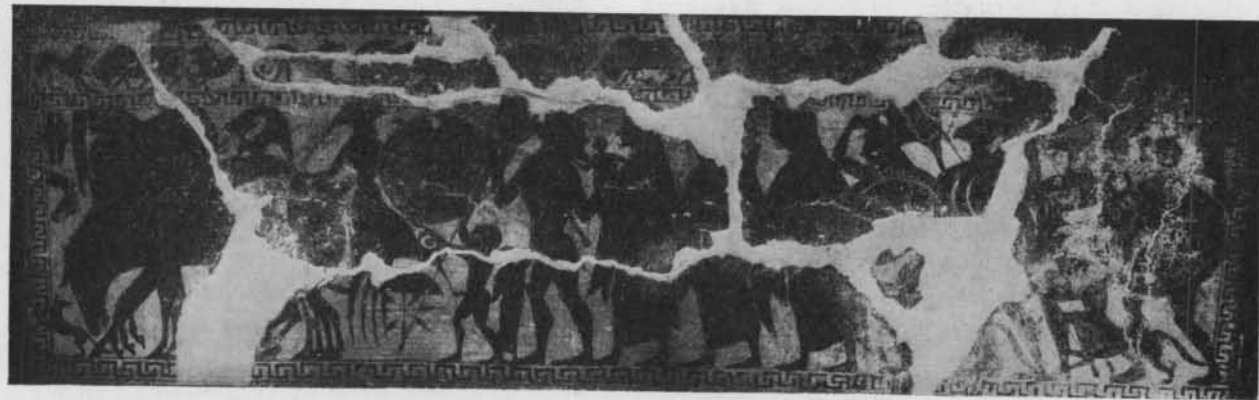


Abb. 6. Klazomenischer Sarkophag in Boston (131).

sondern nur ein einseitiges Weiterbilden der einen von zwei Typenreihen, denn die Krieger sind uns schon von der argivischen Scherbe (3) und auch von korinthischen (5, Abb. 5, 6), der chalkidischen (8) und von 'tyrrhenischen' (10, Taf. XV, II, Taf. XV) Ausfahrten bekannt.

Jene kleine Gruppe der reinen Familienabschiede auf einen 'Archetypus' zurückzuführen, also die 'tyrrhenische' Amphora 9 mit dem Amphiaraoskrater, der Scherbe 13 und der Kypseloslade in einem Atem zu nennen, geht nicht an<sup>1</sup>. Es sind zwei ganz verschiedene Reihen: die mit dem Wagenbesteigenden (4, Abb. 2, 13, Kypseloslade usw.) und die andere mit der schönen Gruppe, die den Helden hinter dem wartenden Wagen in bewegtem Abschied von Weib und Kindern zeigt (9, 12, Taf. XVI, nachklingend in 16, Taf. XXI).

Daß die schwarzfigurige Malerei in ihrer Weiterentwicklung die Auszugsbilder mit begleitenden Kriegern anders komponiert, sobald sie sie ins Hauptbildfeld ihrer Amphoren und Hydrien versetzt, ist, wie schon angedeutet, einzig und allein die Folge eben dieser neuen Rahmgebung. Die Beifiguren, die vor und hinter dem Gespann keinen Platz mehr fanden, und die man doch nicht missen wollte, mußten zusammenrücken und neben den Pferden ihren Platz suchen. Dadurch bekam die Szene von vornherein etwas Geschlossenes, und dieser Eindruck wurde erhöht durch die Regel, daß die Personen jenseits der Pferde aufgestellt, die lange, breite Horizontale der Pferdeleiber nicht unterbrochen wurde. Auch bei den S. 280 erwähnten Ausnahmen wird der diesseits angebrachte Krieger gern so nahe an den Wagen herangerückt, daß noch möglichst viel vom Pferderücken unverdeckt bleibt<sup>2</sup>. So wird das Gespann in verstärktem Maße der bildbeherrschende und -bindende Schwerpunkt der Komposition. Das empfindet man um so stärker, wenn man die durchgehende Linksrichtung der Köpfe, die besonders so vielfigurige, gedrängte Bilder wie 16 (Taf. XXI), 20 (Taf. XIX), 31, 34 (Taf. XVII), 41 (Abb. 4), 67, 105 (Taf. XX) auszeichnet, in Betracht zieht: da wirkt der unverdeckte Zug der Pferde nach rechts ausgleichend.

<sup>1</sup> Davor hat schon Thiersch, Tyrrhen. Amphoren 59 richtig gewarnt.

<sup>2</sup> Anders auf klazomenischen Sarkophagen (s. unten S. 315).

Hier ist auch der Ort, auf das zurückzukommen, was uns bei Besprechung des 'Eriphyletypus' auffiel (S. 258), daß nämlich sein Auftreten hinter dem Wagen in den großen attischen Ausfahrtsbildern, in denen das Gespann den ganzen Raum füllt, selten wird, während man Figuren vor den Pferden nach wie vor beibehielt, selbst wenn man sie so zwischen die Tiere und den Rahmen zwängen mußte, daß sie halb hinter jenen verschwanden: die Vertikale der Wagenfahrenden verlangte trotz des beschränkten Raumes ihr Äquivalent am entgegengesetzten Bildabschluß (vgl. 15, Taf. XVIII, 31, 41, Abb. 4, 67, 77, Taf. XXVI).

Aber das sind natürlich alles Dinge, die sich nicht in strenge Regeln pressen lassen. Wie die Einzeltypik, so fließen auch die Kompositionsformen dieser Vasenbilder. War soeben in erster Linie von den gedrängten, vielfigurigen Szenen die Rede, so gibt es nebenher von Anfang an solche, die lockerer aufbauen, und natürlich auch Übergänge zwischen beiden.

Wenn wir oben in den Bildfeldfragen die locker reihenden Langfriese den gedrängten Amphoren- und Hydrienkompositionen entgegensetzten, so haben wir dabei ein wichtiges Stück unseres Kataloges noch übergangen: die 'Heerschau des Pisistratus' (II7), und auch eine Schale wie II9 paßt wenig zu dem dort Gesagten. Die erstere zeigt eine der gedrängtesten Kompositionen, die wir überhaupt haben. Hier ist die bildliche Tradition wieder mächtig gewesen und hat das, was am eng gerahmten Bildfeld sozusagen aus Not entstanden war, in den Langfries umgesetzt, um eine Massenszene um ihrer selbst willen zu geben. Bei II9 ist der Vorgang noch durchsichtiger: da sind drei 'Amphorenbilder' einfach, wie sie waren, nebeneinander gesetzt. Andokides hat für seine 'Heerschau' aber nur das Prinzip übernommen und daraus etwas ganz Neues gemacht. Zwar will die Schale durchaus in einer bestimmten Ansicht gesehen sein: das Gespann des 'Pisistratus' steht genau über den Köpfen des Innenbildes, und trotzdem unterbricht dieser Ruhepunkt in keiner Weise den gleichbleibenden Fluß der Dekoration, wie ihn das Schalenrund fordert. Der kaum unterbrochene Ring der Pferdeleiber und Schilde schließt diese figurenreichste Komposition des schwarzfigurigen Stils zu einem wunderbar ebenmäßigen Schmuckband zusammen.

Wir fassen das Wenige, was sich an positiven und negativen Ergebnissen in der Frage nach der Entwicklung des Ausfahrtschemas herausgestellt hat, zusammen. Liegt in ältester Zeit das Hauptgewicht auf der Darstellung des Abschiedes von der Familie, so wendet sich nach und nach das Interesse immer mehr den begleitenden Mannschaften zu. Dies kann im weiteren Verlauf so überhandnehmen, daß die Zurückbleibenden ganz fortfallen und eine beliebige kriegerische Wagenszene übrig bleibt<sup>1</sup>. Die Figuren gehören zum großen Teil dem allgemeinen Typenschatz archaischer Kunst an und sind in ihrer Anbringung teilweise auch Wagenszenen anderen Inhalts gemeinsam. Ursprünglich nach einer epischen Vorlage für eine ganz bestimmte Ausfahrtsgeschichte geschaffen scheint der Sitzende vor den Pferden zu sein. Innerhalb der Einzeltypik lassen sich einige Entwicklungsmomente feststellen, so der Wechsel in der Wiedergabe des Wagenbesteigenden (Excurs I) und des Sitzenden vor den Pferden, die erst im spätschwarzfigurigen Stil allgemein werdende Kuppelung von Hoplit und Bogenschütz, die Einführung und zunehmende Beliebtheit des letzteren überhaupt. — Veränderungen in der Kompositionsform sind mehr auf den Wechsel in der Dekorationsart der Vasen als auf innere, aus der Darstellung selbst erwachsene Gründe zurückzuführen. Sie gehen, ebenso wie die Koloristik, mit der allgemeinen Entwicklung der schwarzfigurigen Malerei Hand in Hand. Und so ist auch die Verschiedenheit des Eindrucks, den eine hocharchaische und eine spätschwarzfigurige Ausfahrtsdarstellung beim ersten Blick hervorrufen, wenn sie beide in ungefähr gleichem Rahmen stehen, fast nur stilistischer Art: dort Strenge und Steifheit, zuweilen aber starke Drastik, hier freiere Bewegung in Körper und Gewand.

Auf die Vorliebe für Rechtsrichtung der Wagenbilder (Ausnahmen z. B. 5, Abb. 5, 18, 27, Taf. XXV, 73, Taf. XXIV, 93), die ja einer Tendenz helladischer Malerei überhaupt entspricht<sup>2</sup>, sei nur hingewiesen. Diese Tendenz besteht im Orient

<sup>1</sup> Über rein dekorativ angebrachte oder szenisch aufgefaßte Gespanne vgl. auch Brunn, Kl. Schr. III 151.

<sup>2</sup> S. Loeschcke, Arch. Ztg. XXXIV 1876, 113f. mit Anm. 17. Jetzt H. Bahlow, Unters. zur frühgriech. Flächenkunst 34ff.

und bei den Ioniern (dazu s. auch die chalkidisierende Vase 8) nicht, was den Versuch, hier ein allgemeines Gesetz der Psychologie des Zeitraumes erkennen zu wollen, erschwert.

Die alte, oft nachgesprochene Vermutung von Loeschcke<sup>1</sup>, der Amphiaraoskrater gebe den Prototyp der Ausfahrtsszenen überhaupt, aus dem sich auch die attischen Bilder gleichen Inhalts, wenn auch selbständig umbildend, entwickelt hätten, brauchen wir jetzt kaum noch zu widerlegen. Die *Ἀμφιάραω ἐξηλασία* des Kraters steht ebenso als ein Glied in der Typenreihe der Wagenszenen wie alle anderen, wenn sie auch besonders starke individuelle und epische Züge zeigt<sup>2</sup>. — Wer die Gruppe 'erfunden' hat, d. h. wo zuerst Personen rings um ein ausfahrendes Gespann gruppiert wurden, wissen wir nicht. Schon in früharchaischer Zeit finden wir das Grundschema in Attika, in der Peloponnes und auf den Kykladen. Daß die Wurzeln auf dem griechischen Festland zu suchen sind, wird auch aus der Gegensätzlichkeit östlicher Wagenszenen, die uns noch beschäftigen sollen, wahrscheinlich.

Ob wir angesichts der wiederholt unterstrichenen starken Individualität, wie sie aus dem Bilde des Amphiaraoskraters spricht, auf ein großes Originalwerk schließen sollen, das auch der Meister der Kypseloslade gekannt hätte, ist eine durchaus nicht sicher zu bejahende Frage. Sicherlich war die Kleinkunst im Schaffen von Bildformen selbständig schöpferisch (vgl. romanische Kleinkunst). Diese Überlegung erleichtert uns die vielfach wohl allzu ängstlich abwägende vergleichende Hermeneutik der Kypseloslade und des Kraters und die damit verbundene Pausaniaskritik. — Die in dieser Schule ausgebildete Typik des Amphiaraosauszuges scheint zwar mit der Figur des Halimedes unendlich weit gewirkt zu haben; aber ihr Hauptthema, die Andeutung des Verrates der Eriphyle, konnten wir nur noch auf der Scherbe 13 nachweisen, auch nicht auf der Florentiner 'tyrrhenischen' Amphora (9), und auch der Meister der Münchener italo-ionischen Amphora (132, Abb. 7) muß

<sup>1</sup> Arch. Ztg. 1876, 116 f. Dagegen schon Thiersch, Tyrrhen. Amph. 59 Anm. 1.

<sup>2</sup> So schon Wilisch, Altkorinth. Tonindustrie, der aber zu sehr schematisiert; dann Buschor, Griech. Vasenm.<sup>2</sup> 94; Robert, Hermeneutik 207.

nicht unbedingt die Amphiaraiosgeschichte im Auge gehabt noch einen gerade erst für diese zugeschnittenen Typus benutzt haben.

So Großes wie auf dem Berliner Krater ist in der Individualisierung unseres Bildtypus nie wieder geleistet worden. Zwar wird er unter jeder Meisterhand wieder etwas variiert, aber eine wirklich neue Idee ist nicht mehr hineingetragen worden. Das Einflechten von Motiven aus der Rüstungsszene ergab doch auch nur bescheidene Variationen, aus deren Menge wir nur noch einmal die Petersburger Amphora (59) hervorheben wollen. Hier ist etwas Neues versucht dadurch, daß die beiden Hauptpersonen, der rüstende Held und sein Weib, kühn in die Mitte des Bildes und vor das Gespann gezogen, durch den Rundschild fast zu einer antithetischen Gruppe verbunden und so gleichsam in die formale Rolle von Wappenhaltern versetzt wurden. Der Meister gehört auch in der Technik zu den ganz Großen und steht Exekias sehr nahe. Aber seine Stärke liegt im Dekorativen. Ein so starkes Erfassen des Ethos, wie es dem Meister des Amphiaraioskraters<sup>1</sup> gelungen war, blieb — freilich in ganz anderer Weise — erst wieder der rotfigurigen Malerei vorbehalten. An den Wagenszenen ist das (von wenigen späten Ausläufern des V. Jhs. abgesehen) nicht mehr erprobt worden. Die Wehmut des Abschiedes im Bilde zu geben, wählte man andere Formen: vor allem die *δέξιαι* und die Abschiedsspende. Wie lange aber, wenn auch nur sporadisch, die alten festen, für das Thema 'Kriegers Ausfahrt' geschaffenen Formeln noch im V. Jh. nachwirkten, dafür sei nur auf den wundervollen Petersburger Krater 766 des 'Meisters der Berliner Hydria' (Stephani 1271; Comptes-rendu 1874, Taf. V—VI; Beazley, Att. Vasenm. 344, 1) verwiesen: der Held im Begriff, vor den Säulen des Hauses den Wagen zu besteigen, der alte Vater ihm gegenüber, vor den Pferden ein zweiter Hoplit; im ganzen die alte Komposition, aber — abgesehen von allen Errungenschaften der gewandelten Technik — schon

<sup>1</sup> 'Das ist eine Handlung von so packender Gewalt, in der psychologische und ethische Motive der verschiedensten Art wie in einem Brennpunkt zusammenströmen, daß man ihre Verbildlichung wohl als einen kunsthistorischen Anachronismus bezeichnen darf' (Robert, Hermeneutik 208).

tief erfüllt vom Geist der Olympiazeit. — Auf dem etwas älteren Krater Louvre G 356 (Pottier III pl. 137) hat sich auch der Bogenschütze erhalten.

### B. Kriegers Ausfahrt in ionischer und italo-ionischer Malerei.

Nur weniges kann unter dieser Überschrift zusammengefaßt werden. Noch immer ist unsere Kenntnis einheimisch ionischer Kunst sehr beschränkt und beruht zu einem unverhältnismäßig großen Teil auf Rückschlüssen aus provinziellen Niederschlägen. So läßt sich auch etwa ein 'ionischer' Ausfahrtstypus nicht fassen. Das einzige Beispiel wirklich ionischer Provenienz, der Bostoner klazomenische Sarkophag (131, Abb. 6)<sup>1</sup> steht ganz für sich. Die 'ionische' Amphiarosvase 132 (Abb. 7) ist italischer Fabrikat und geht in ihrer Typik stark mit den festländischen Auszugsszenen zusammen. Was endlich noch an Relieffriesen gewöhnlich mit Ionischem in einem Atem genannt wird, muß schon seiner Technik und Bestimmung wegen von geschlossenen Bildkompositionen abgedeutelt und soll im nächsten Kapitel für sich behandelt werden.

Was das Sarkophagbild auf den ersten Blick von der Mehrzahl der korinthisch-attischen Ausfahrtsszenen, und zwar einschließlich der Langfriese unterscheidet, ist die Einseitigkeit der Bildrichtung. Alle Figuren gehen nach links, und das kleine Kind, das dem Vater entgegen an diesem hochstrebt, kann den mächtigen Zug der ganzen Komposition nach links nicht aufheben oder auch nur mildern. Zwei Extreme bezeichnen mit Vorliebe die Hauptbilder der klazomenischen Sarkophage: entweder völlig einseitig gerichteter Fries<sup>2</sup> oder strenge antithetische Gruppe (bzw. Aneinanderreihung von mehreren solchen), der der Inhalt der Darstellung oft bis zur 'Sinnlosigkeit' untergeordnet wird; beides erwachsen aus einer ganz bestimmten, für den Ionier charakteristischen Richtung dekorativen Gefühls. Der

<sup>1</sup> P. Stern in Leipzig verdanke ich die Mitteilung, daß es noch einen zweiten Sarkophag mit Auszug gibt, doch war mir bisher weder Beschreibung noch Abbildung zugänglich.

<sup>2</sup> Danach ist Winters Ausführung, Arch. Anz. 1898, 176 f. zu ergänzen. S. jetzt Pfuhl, Mal. u. Zeichn. I S. 168 f. § 165; Kjellberg, Arch. Jb. XLI 1926, 51 ff.

Gegensatz der strengen korinthisch-attischen Malerei hierzu, die größere Freiheit innerhalb des Gesetzes, der nach den Forderungen des Bildinhaltes und des Rhythmus abgewogene Wechsel in der Richtung der Personen (wenn nicht der Bildinhalt einseitige Richtung ausdrücklich verlangt, wie bei Wagenrennen, Verfolgung usw.), trotz — namentlich im Attischen — häufiger strengerer Auffassung und stärkerer Typik der Einzelfiguren, ist schon oft beobachtet. — Verstärkt wird jener einseitige Zug unseres Sarkophagbildes dadurch, daß das Gespann an einem Ende, nicht im Zentrum, angebracht ist.

Die Hauptgruppe des Sarkophages, der in Stil und Dekorationssystem aufs engste mit einem der Berliner Exemplare (Ant. Denkm. I 44)<sup>1</sup> zusammengeht, hat in keiner der besprochenen mutterländischen Abschiedsszenen eine Analogie. Sie ist gänzlich in den Mittelpunkt gestellt. In dem Kleinen, das am Vater hinaufreicht, wird man keine Typenzusammenhänge etwa mit den Kindern der 'tyrrhenischen' Amphora 9 suchen wollen. Erinnerung man sich, wie stark gerade die Sarkophagmaler mit festen Typen arbeiten, so wird erst recht deutlich, wieviel uns von ionischen Abschiedsszenen verloren sein muß.

Der Lenker mit Helm und Busch sieht nach der Mittelgruppe um. Neben den Pferden steht oder geht ein Hoplit, und zwar diesseits, die Pferdeleiber überschneidend. Wir sahen, daß diese Durchführung des Motivs im Korinthischen und Attischen die seltenere ist. In diesem Kreise aber ist sie Regel<sup>2</sup>. Der Hausfrau folgen zwei weitere Frauen. Eine Rüstungsszene ist mit der Ausfahrt verknüpft; aber nicht nur, daß sich der erste der vier von rechts anmarschierenden Krieger (sie laufen echt ionisch mit eingeknickten Beinen, jenem letzten Nachklang

<sup>1</sup> Da die Beschreibung unseres Stückes im Arch. Anz. XXI 1906, 262 f. so dürftig ist, gebe ich, was zur Verdeutlichung der Abb. noch nötig erscheint. Der abschiednehmende Held greift nicht nach dem Schild, den der Knabe von der Decke nimmt, sondern stützt mit der R. die Lanze auf. Der Hoplit links steht diesseits der Pferde (Schildzeichen wohl ein Vogel, der erkennbare Rest dessen Schwanz); links vom Pferdekopf Vogel mit Federschopf. Der Lenker steht hinter dem Rundschild.

<sup>2</sup> Vgl. die Sarkophage: Ant. Denkm. I 44; II 58 = Pfuhl, Mal. u. Zeichn. Abb 140; Mon. Piot IV pl. 6 = Murray, Terracotta Sarcophag. pl. VII (Joubin, De sarcophagis Clazomen. S. 70, 25e).

des in Ionien besonders zäh beibehaltenen Knielaufes<sup>1</sup>) den Helm aufsetzt: der *παῖς* rechts vom Wagen holt den Rundschild des Herrn von der Decke der Rüstkammer, und links hängen ein paar Beinschienen; also ist einfach eine Szene aus der Rüstkammer hier ins Freie zu den Ausziehenden verlegt, eine Freiheit, die auf das, was oben von der Arbeitsweise der Sarkophagmaler gesagt wurde, zurückführt. Das Motiv des Herabnehmens des Schildes von der Decke taucht in streng rotfigurigen Rüstungsszenen wieder auf<sup>2</sup>. — Die Pferde mit ihren hohen Beinen, dem breiten Hals und kurzen Rumpf mit starken Rundungen, ihren detailliert gezeichneten Mähnen und Schweifen, mit ihrer prachtvollen Nervosität stehen in bekanntem Gegensatz zu korinthischen und attischen. Auch der Zug, daß ein Pferd den Kopf so weit zu Boden biegt (um aufzuwerfen), ist auf attischen schwarzfigurigen Vasen selten, wo er überhaupt erscheint (z. B. 23), sehr gemildert, für ionische Denkmäler typisch<sup>3</sup>. Bei dem Kakadu am linken Ende mag man schwanken, ob er auf einer frei im Raum hängenden Ranke sitzt oder einen Wurm in den Fängen hält, also eine spielerische Umdeutung des Adlers mit Schlange bedeutet. — Und der rechts mitlaufende Hund hat mit den hochbeinigen Lakonern des Festlandes nichts zu tun<sup>4</sup>. Eher könnte man an diese erinnert werden, wenn man das andere am linken Bildrahmen emporspringende Tier betrachtet; es hat aber seine Verwandten auf anderen Sarkophagen (Ant. Denkm. I 44; BCH. XXXVII 1913 pl. X ff.), und diese verraten mit ihrer gehobenen Pfote deutlich ihre Herkunft aus dem Tierfries<sup>5</sup> und

<sup>1</sup> Vgl. E. Schmidt, Münch. Stud., zusammenfassend S. 394.

<sup>2</sup> Am bekanntesten die Euphroniosschale: Hartwig, Meisterschalen Taf. 58 = Gerhard, AV. 224—226.

<sup>3</sup> Sarkophage: Ant. Denkm. I 44; II 26; BCH. XIX 1895, 85 (= Joubin, a. a. O. 42, 15); Caeretaner Hydria Ant. Denkm. II 28 = Pfuhl, Mal. u. Zeichn. Abb. 151; vgl. das. I S. 168, § 164.

<sup>4</sup> Vielmehr vgl. z. B.: samische Vase des Brit. Mus., abgeb. Böhlau, Nekropolen 54 Abb. 22 = Perr.-Chip. IX 430, fig. 218 = Pfuhl, Mal. u. Zeichn. Abb. 131; Grabmal v. Isinda: Mendel, Mus. Ottomans, Catal. des sculpt. I S. 274; Amphora im Louvre E 811, Pottier pl. 57 (ital. Fabrik, östlicher Einfluß, nicht chalkidisch).

<sup>5</sup> Ant. Denkm. II 58 sind sie noch zu einer antithetischen Gruppe gestellt!

stehen damit typologisch im Gegensatz zu den lebendigen Typen der Korinther.

Das rechte Drittel des Bildstreifens nehmen die schon erwähnten vier Krieger ein. Ihr Schrittmotiv streiften wir. Auch ihre Anordnung steht im Gegensatz zu den Kriegergruppen mütterländischer Ausfahrten, und zwar nicht nur ihre durchgängige Richtung nach einer Seite. Sie gehen hintereinander, sind aber so zusammengerückt, daß sich ihre Schilde gerade noch schneiden; aber von einer konsequenten Staffellung, wie



Abb. 7. Amphora in München (132).

wir sie vom vorigen Kapitel gewohnt sind, ist nicht die Rede; die Überschneidungen der Schilde wechseln ab, 2 rückt hinter 1 und 3, 4 hinter 3. Das ist ein rein ornamentaler Wechsel, Tiefenwirkung ist sicher nicht beabsichtigt; die Krieger bleiben hinter-, rücken nicht nebeneinander. — Wir kommen auf die Kriegerreihe gleich zurück.

Die Münchener italo-ionische Vase (132, Abb. 7) mit Auszugsszene wurde schon im vorigen Kapitel des öfteren erwähnt und zwar deswegen, weil sie, wie längst erkannt und meist überschätzt, in der Typik mit den älteren Abschiedsvasen des Festlandes eng zusammengeht. Man wird nicht umhin können, für das Motiv Entlehnung von dort anzunehmen. Sie aber mit Hauser (S. 10) für besonders alt, älter sogar als den Amphia-

raoskrater zu halten, kann ich mich nicht entschließen: sie ist jünger, aber provinziell. So hat auch die Linksrichtung des Bildes, die es mit der gleichen Gruppe des freilich wohl älteren erwähnten Bronzebleches (Not. d. scavi 1905, 231 f., fig. 25. Vgl. ob. S. 251) gemeinsam hat<sup>1</sup>, m. E. nichts mit näherer Anlehnung an die Kypseloslade zu tun, sondern belegt nur die auffällige, leicht durch weitere Beispiele zu illustrierende Vorliebe ionischer Bildwerke für solche Linksrichtung (vgl. S. 310f.), wie sie ja auch auf dem Sarkophag durchgeführt ist. So werden wir auch in dem Klappstuhlmann nicht etwa das ionische Vorbild für die gleiche Figur attischer Ausfahrtsszenen erblicken dürfen.

Das festländische Motiv der Vase tritt so in Gegensatz zu ihren Ionismen. Ionisch ist die Durchdringung von Ornament und figürlicher Darstellung, wie sie die 'Eriphyle' auf der Volutenranke darstellt. Ionisches hat der im übrigen etruskische Wagentypus (Nachod, Rennwagen S. 60) und manches andere antiquarische Detail<sup>2</sup>, ionisch sind die Profile mit der fliehenden Stirn<sup>3</sup>. Dagegen dürften die unrhythmisch fließenden Konturen auf Rechnung der italischen Werkstatt zu setzen sein, ebenso die unbeholfene Anordnung des Dreigespanns<sup>4</sup>.

Und aus dem festländischen Abfahrtstypus fallen auch wieder die beiden Hoplitens heraus, die hintereinander vor dem Gespann hermarschieren. Die Reihe mehrerer hintereinander in ganz uniformer Haltung gehender Hoplitens war im Dipylonstil beliebt und geht schon auf die Zeit der mykenischen Kriegervase und -stele zurück. Sie hält sich im Mutterlande auf hocharchaischen Bildwerken, vor allem im Reliefschmuck (Goldschmuck aus Korinth, Arch. Ztg. XLII 1884, Taf. 8, 6; Goldblech aus Thera, Pfuhl, AM. XXVIII 1903, Taf. V 15, vgl. Poulsen, Orient 142; böotische Reliefvase, BCH. XXII 1898, 500, fig. 14). Aber dann ist man hier früh davon abgegangen und hat mit den Typen

<sup>1</sup> In beiden Fällen entspricht Eriphyle in der Haltung der erhobenen Hände den Töchtern des Amphiaraoskraters.

<sup>2</sup> Über die Tracht des Lenkers vgl. S. 238 Anm. 5, S. 244 Anm., S. 328 Anm. 3.

<sup>3</sup> Vgl. auch Bulle, Arch. Anz. 1904, 60 f.; Nachod, a. a. O. 66 f. — Zu der Projektion des Vogels (Obersicht) vgl. Delbrück, Linienperspekt. S. 9 und die Tabelle S. 10 f. 3. Rubrik.

<sup>4</sup> Vgl. S. 295 mit Anm. 3.

abgewechselt (Scherbe Graef, Vas. v. d. Akropolis III Taf. 82, 1613); gedrängtere Kompositionen schoben auch die Krieger, wollten sie überhaupt ihr Hintereinandermarschieren wiedergeben, zusammen (Gerhard, AV. 262). Die Kriegerreihe im reinen Sinne findet innerhalb der Vasenmalerei eine Zuflucht auf den schlechten korinthischen Aryballen als rein dekoratives Motiv<sup>1</sup>. Als Glied wirklich erzählender Bilder kommt sie in Hellas nicht mehr vor<sup>2</sup>, und vollends die Ausfahrtsszene macht dort keinen Gebrauch davon.

Eine andere Lösung ist diejenige, die sich schon auf einem mykenischen Wandgemälde (AM. XXXVI 1911, Taf. 12, 2; Rodenwaldt, Der Fries des Megarons v. Myk. Beil. III 11, dazu S. 40) findet: das vorgesetzte Bein des Hintermannes überschneidet das zurückgebliebene des Vordermannes. Rodenwaldt vergleicht mit Recht die Läufer von Rückseitenbildern panathenäischer Preisamphoren, denn sonst ist in der Kunst des Mutterlandes dies Motiv, das sich natürlich in vielen Einzelfällen in gedrängten Kompositionen von selbst ergibt, nur selten typisch angewandt<sup>3</sup> und bei den Hoplitens bald zu dem noch gedrängteren Schema der Phalanx (Chigikanne oder Gerhard, AV. 258) fortgebildet worden. Zum festen Bestande aber gehört es in Ägypten<sup>4</sup>; es fehlt in Assyrien. Hier Verbindungslinien ziehen zu wollen (z. B. auch von Ägypten nach Mykenai) wäre verfrüht, denn mit spon-

<sup>1</sup> Vgl. Lippold, Münch. Stud. 453. — In stark dekorativen Stilen tritt sie auch später gelegentlich auf.

<sup>2</sup> Noch auf der Hydria aus Vulci, *Annali XXII 1850 tav. EF = Roscher, Mythol. Lex. III 2727 Fig. 4.* Doch ist deren attische Provenienz mindestens fraglich. Die genaue Form des Gefäßes ist nach der Literatur nicht zu ermitteln. Der lange schmale Fries läßt vielleicht an die durch Pottier, *Vases du Louvre, pl. 54 E 735* repräsentierte Gattung denken; und diese hat zweifellos östliche Einschlüge. Klein, *Euphron*.<sup>2</sup> 226 erinnert an Chalkis. — Wo ist das Gefäß jetzt? England? (Siehe Welcker, *Alte Denkmäler V 446 Anm. 7*).

<sup>3</sup> Reigschema tyrren. Amphoren wie Thiersch Taf. II 1; korinth. Krater, Louvre E 616, Pottier pl. 44; vgl. ferner die Aristonothosvase (Buschor, *Griech. Vasenm.*<sup>2</sup> 47 Abb. 30, Pfuhl, *Mal. u. Zeichn. Abb. 64*); und dann 'Östliches' wie Relief von Assos, *AJA. I 1897 pl. XXVII*; ion.-etrusk. Bronzedreifuß, ebd., XII 1908 pl. XV.

<sup>4</sup> Lepsius, Bd. III, Abtl. II, Bl. 45c und 51; Bd. VI, Abt. III, Bl. 92; Fechheimer, *Plastik d. Ägypt. Taf. 123* und oft.

taner Entstehung ist bei einem solchen Motiv natürlich immer zu rechnen<sup>1</sup>. Doch werden wir erst im nächsten Kapitel endgültig auf die Kriegerreihe zurückkommen und behalten einstweilen die Tatsache im Auge, daß die beiden nicht helladischen Beispiele gemalter Ausfahrtsszenen im Gegensatz zum festländischen Typus die Kriegerreihe aufgenommen haben.

### C. Archaische Kleinreliefs. Die Straußeneier von Vulci.

Die in diesem Kapitel zusammengefaßten Denkmäler (133 bis 142) wollen in verschiedener Hinsicht ganz anders angesehen werden als die bisher besprochenen aus der Malerei. Schon ihre Technik verlangt eine Absonderung. Jedes Vasenbild ist bei aller Typik eine mehr oder weniger individuelle Einzelleistung. Hier aber handelt es sich (mit Ausnahme von 142) um aus der Form gepreßte oder aufgestempelte, also mechanisch vervielfältigte Typen, und wenn wir ein Stück wie das Pithosfragment von der Akropolis (134) oder die etruskischen Friese (136—139) überhaupt in den Kreis der Betrachtung ziehen, weil das Hintereinander mehrerer Wagen Anspruch darauf hat, als 'Auszugszene' zu gelten, so müssen wir uns dessen bewußt bleiben, daß diese Szene durch mechanische Wiederholung desselben Gespannes mit Aufsteigendem zusammengesetzt ist. Und ferner handelt es sich bei diesen Stücken um dekorative Friese, die sich allenfalls mit den untergeordneten Bildstreifen, nie aber den gerahmten Hauptbildern der Vasen in eine Reihe stellen lassen. Es ist wichtig, das von Anfang an zu betonen, um vor falschen Schlüssen von den Kompositionsprinzipien auf die kunstgeschichtliche Stellung dieser Denkmäler zu bewahren.

<sup>1</sup> Einen besonderen Fall stellt die Reihe der anmarschierenden Neger auf der Caeretaner Busirishydria dar (Furtw.-Reichh. 51 = Pfuhl, Mal. u. Zeichn. Abb. 153). Der Maler hat nicht nur ägyptisches Leben gesehen (Furtw.-Reichh. I S. 257; Buschor, Griech. Vasenm.<sup>3</sup> 114 und Münch. Jahrb. XI 1919, 36 und 39), er ist direkt von ägyptischen Reliefs angeregt worden (Matz, Arch. Anz. 1921, 11 ff.; Wrede, Arch. Anz. 1923/24, 11 f.). Es müßte auch wundernehmen, sollte die in der Plastik so mächtige ägyptische Anregung sich nicht auch gelegentlich in der Malerei widerspiegeln. Die langen erzählenden ägyptischen Friese mußten doch ionische Lust, zu fabulieren, anziehen, und sie gaben ihr so auch einmal die Form. — Vgl. auch die ägyptische Mumienklage auf einer Münchener schwarzfigurigen Lekythos (Hackl, Arch. Rel.-Wiss. XII 1909, 195).

Die kretische Sima (133) hatte Savignoni als ein Erzeugnis ionischer Kunstrichtung hingestellt<sup>1</sup>. Daß dies Urteil zum mindesten modifiziert werden muß, zeigte schon Nachods Beobachtung (Rennwagen 3; vgl. Koch, RM. XXX 1915, 41), daß der Wagentypus festländisch mit nur geringen ionischen Einschlägen sei. Und eine Mischung läßt sich von Detail zu Detail nachweisen, antiquarischem wie stilistischem (bzw. typologischem). — In Ionien beliebt ist das Motiv des gestreckt galoppierenden Gespanns mit dem rennenden Kriegshund darunter, aber es ist allgemein 'orientalisierend'<sup>2</sup>. Östlich ist auch das Festhalten

<sup>1</sup> Ihm scheint noch Moretti, *Ausonia* VI 1912, 151 zu folgen.

<sup>2</sup> Die antiquarische Frage nach der Verwendung von Hunden im Kriege überhaupt (Körte, AM. XX 1895, 6 Anm. 1; Zahn, Arch. Jahrb. XXIII 1908, 174 Anm. 10; Nachod, Rennwagen 32; Savignoni, RM. XXI 1906, 69f.) muß natürlich getrennt werden von der formal-typologischen der Verbindung gerade des rennenden Hundes mit dem rennenden Gespann (Poulsen, Arch. Jahrb. XXVI 1911, 229f.). So gehört der schnuppernde Hund des Pithos von Sparta (BSA. XII 1905/06 Taf. 9 = Perr.-Chip. IX 164 fig. 81), den Zahn mit aufzählt, zu seinen Vettern auf sf. Ausfahrtsszenen, und auch der ruhig gehende des Straußeneies (142 a) darf nicht unter den Beispielen für das hier vorliegende Motiv aufgeführt werden. Die von Zahn genannten kretischen Reiter auf hochbeinigen Pferden bilden gerade mit ihrem Fehlen einer Füllung unter den Pferdekörpern einen Typus für sich, dessen Festigkeit sich auch auf den Reiterfriesen der mittelkorinthischen Kratere (Louvre E 629, 630, Pottier pl. 46; E 636, pl. 49) bewährt, während das etruskische Fresko des Campanagraves (Martha, *L'art étrusque* 422 fig. 282 = Micali, *Monumenti inediti* Taf. 58) trotz des doch wohl verwandten Pferdetypos eine Ausnahme davon bildet, die sich aus der überhaupt stark raumfüllenden Tendenz des Bildes und aus etruskischem Synkretismus erklärt. — Und ebenso fest ist nun der Typus des rennenden Gespannes, häufig auch des galoppierenden Reiters mit dem Hunde; und der ist in der Tat, wenn auch nicht 'ionisch', so doch in allen Stilen beliebt, die orientalischen Einfluß am unmittelbarsten bewahren, z. B.: klazomen. Sarkophage, siehe Nachod, a. a. O. 32 Anm. 5; Dümmlersche Vase, RM. II 1887 Taf. 9; sf. Amphora, Brüssel, Münchener Studien 297 Abb. 23; sf. Amphora, Louvre E 811, Pottier pl. 57 (die auch im Pferdetypos stark nach Osten weist); Pithosfragment von Praisos, AJA. V 1901 pl. XIV 11; thasischer Reiterfries, AJA. XIX 1915, 94 fig. 1; Terrakottafries von Larissa unpubl. (vgl. Koch, RM. XXX 1915, 8); Buccherovase, Brit. Mus. Catal. I 2, 243 H 185, fig. 372; protokorinth. Lekythos, Berlin, Arch. Jahrb. XXI 1906 Taf. 2. — Einige Male hetzt auf den angeführten Denkmälern der Hund einen Hasen, und auch dies Motiv hat ja die ganz parallele Geschichte (vgl. Loeschcke, Arch. Ztg. XXXIX

am Zweigespann (Nachod, a. a. O. 4); und während der einfache auf dem Widerrist aufsitzende Brustgurt nach dem Festland weist<sup>1</sup>, zeigt die Aufzäumung wieder stärksten orientalischen,

1881, 46f.; Poulsen, *Orient* 17 u. 35; Furtwängler, *Goldfund von Vetersfelde*, 43. Berl. Winck.-Progr. 1883, 22 = Kl. Schr. I 487). Poulsen hat für unser Motiv chetitisch-syrische Vorbilder aufgezeigt (*Arch. Jahrb.* XXVI 1911, 229f. und *Orient* 173; weitere Literatur E. Meyer, *Chetiter* 157). Ob das Auftreten des Hundes unter dem Pferd sowohl wie der Hasenjagd im Spätmykenischen (Loeschcke, a. a. O.; Zahn, a. a. O.; Poulsen, *Arch. Jahrb.* XXVI 1911, 230 Anm. 1 und *Orient* 35) auch schon auf Übernahme aus dem Osten oder auf spontane Bildung zurückzuführen ist, können wir noch nicht entscheiden; aber wenn das erstere der Fall ist, so ist doch zu bedenken, daß der Boden für das Motiv in der kret.-myken. Kunst schon durch die Vorliebe für gestreckt rennende Tiere bereitet war, wofür es genügt, an die mykenischen Dolche oder die tirythische Eberjagd (Tiryrs II Taf. 13) zu erinnern (vgl. Rodenwaldt, *Tiryrs* II 126; Reinach, *Revue arch.* 3. Sér. XXXVI 1900 I 441 ff.; Poulsen, *Orient* 80) und an die Enkomibüchse (Studniczka, *Arch. Jahrb.* XXII 1907, 161f.; Poulsen, *Arch. Jahrb.* XXVI 1911, 215ff.), wo die Verquickung des orientalischen Motivs mit dem mykenischen, ganz unorientalischen, übermäßig gestreckten Laufschemata klar ist. Zu der Annahme, daß das Motiv in archaischer Zeit vom Osten neu eingeführt wurde, nicht als bodenständiges mykenisches Erbe anzusehen ist, scheinen vorläufig die Denkmäler zu zwingen. — Für das Prinzip der Raumfüllung unter sprengenden Rossen sei noch auf die Gefallenen der mykenischen Grabstele (K. i. B. III 86, 1) erinnert und zum Vergleich auf die iberische Vase *Arch. Anz.* 1914, 353 Abb. 36 sowie auf die chetitischen Reliefs *Arch. Jahrb.* XXII 1907, 152f. Abb. 7 u. 9 hingewiesen, ferner, nur um die Macht dieses Schemas gleichsam am anderen Ende antiker Kunstgeschichte zu belegen, auf den Hund unter dem Sonnengottgespann eines römischen Reliefs aus Romula (Rumänien; *Arch. Anz.* 1913, 384 Abb. 15).

<sup>1</sup> Der eigentliche ionische Gurt sitzt, orientalischem Brauche folgend (vgl. Reichel, *Homer. Waffen*<sup>2</sup> 138f.), höher am Halse und besteht nicht aus einem sich gleichmäßig nach vorn etwas verbreiternden Riemen, sondern zeigt breite Auflager im Nacken (Relief Luynes, *Bibl. Nat.*, Babelon pl. 4 = *Gaz. arch.* VIII 1883 pl. 49 = *RM.* XXX 1915, 39 Abb. 23 = *Daremberg-Saglio* I 1636 fig. 2205; Relief von Brussa, *Arch. Anz.* 1905, 55, dazu das Fragment in Konstantinopel, abgeb. Roscher, *Mythol. Lex.* I 1767 und *BCH.* XVIII 1894, 493 mit Bemerkungen Hausers, *Arch. Anz.* 1906, 61; Caeretaner Hydria, *Ant. Denkm.* II 28; klazomen. Sarkophage, *Ant. Denkm.* I 45, II 26), oft verbunden mit starker Verbreiterung an der Gurgel (vgl. auch melische Amphora Conze, *Mel. Tongef.* Taf. IV = *Pfuhl, Mal. u. Zeichn.* Abb. 108). Doch gibt es viele Varianten; vgl. auch Nachod, a. a. O. 64.

aber nicht ionischen, Einfluß<sup>1</sup>. Helladisch ist das Kentron (im Gegensatz zur östlichen Peitsche. Nachod, a. a. O. 31 u. 63; über die Tracht des Lenkers s. S. 328, Anm. 3; vgl. S. 318 Anm. 2). Aber auch die Pferdetypen lassen sich weder mit den Pferden klazomenischer Sarkophage oder ionischer Vasen noch mit der ganz geschlossenen Gruppe der nordionischen Pferdendarstellungen<sup>2</sup> zusammenbringen. Das wird sich auch nicht mit dem Einwand entkräften lassen, daß wir es in den kretischen Reliefs mit einer älteren Stufe zu tun hätten: durch alle jene ionischen Werke weht ein ganz anderer Geist des Naturalismus, zu denen von den stilisierten, wie ein erstarrter Typus anmutenden kretischen Gespannen keine Brücke führt, trotz des gleichen Motivs. Viel eher möchte man, so absurd es im ersten Augenblick klingen mag, eine Verwandtschaft mit den Reitern von Prinias (Öst. Jahresh. XIV 1911, 11 Abb. 10 = K. i. B. VII 197, 6) herausfühlen: so würden jene Pferde auch aussehen, wenn sie ruhig gingen, es ist der Schritt gehende und der galoppierende Pferdetypus der gleichen kretischen Schule, den wir da nebeneinander haben. Die kurzen, etwas stumpfen Köpfe, die auf dem Teller von Praisos (BSA. X 1903/04 pl. III) und dem Pithosfragment von Lyttos (AM. XI 1886 Taf. IV) wiederkehren, die nur schwach vorgewölbte Brust, der lange, wenig eingesattelte Rücken, der dünne unmodellerte Schweif<sup>3</sup> stimmen überein<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Festländische Pferde sind nur mit Stirn-, Nasen- und diese verbindendem Wangenriemen aufgezümt; selten kommt in Hellas, in Ionien in der Regel ein Kehlrriemen hinzu: Sarkophage, Ant. Denkm. II 26, II 58; Defennehscherbe, Ant. Denkm. II 21, 2; Relief Luynes (s. vorige Anm.) und Brussa (desgl.). Den Riemenluxus aber, wie er im ganzen Orient herrscht und neben unserem Relief noch auf der melischen Amphora (S. 322 Anm. 1) sowie in Etrurien wiederkehrt, kann ich im eigentlichen Ionien nicht nachweisen (vgl. auch Nachod, a. a. O. 64f.).

<sup>2</sup> Reliefs Luynes, von Brussa u. das in Konstantinopel (s. S. 322 Anm. 1), thasischer Reiterfries (AJA. XIX 1915, 94 fig. 1). Mit letzterem haben die Pferde unserer Sima die dünnen Schweife gemein, worin vielleicht eine Beziehung zu chetitischen Reliefs liegt; s. Studniczka, Arch. Jahrb. XXII 1907, 152 f.

<sup>3</sup> Vgl. vorige Anm. Dazu ferner: Elfenbeinrelief aus Nimrud, Arch. Jahrb. XXVI 1911, 229 Abb. 14; phönikische Metallschale, Layard II 65 auch noch den Sarkophag von Amathus, Ant. Denkm. III 3.

<sup>4</sup> Vgl. jetzt Pfuhl AM. XLVIII 1923, 126f., wo auch die kretischen Reliefpithoi und kretische Goldbänder herangezogen werden.

Wir sahen, daß in den schwarzfigurigen Ausfahrtsszenen die Pferde meist schon im Schritt sind oder eben anziehen, während der Held auf den Wagen steigt. Dies Verhältnis ist in der Wirklichkeit durchaus denkbar. Die kretische Sima aber zeigt zwischen dem rennenden Gespann und dem ruhig aufsteigenden Hoplitens einen Gegensatz, der sie nicht, wie Savignoni meint, mit ionischen Bildern verbindet, sondern vielmehr davon scheidet. Denn auf dem von ihm beigebrachten Londoner Sarkophag (Mon. Piot IV 1897 pl. VI E) ist doch die federnde, gut beobachtete Augenblicksbewegung des Aufsteigenden durchaus der Schnelligkeit des Gespanns angepaßt, das Ganze noch dazu dem Getümmel einer Kampfszene eingefügt. Hier tritt das mechanische Typenreihen dieser Tonmodelleure klar zu Tage. Ein fühlbarer Gegensatz besteht ja auch schon zwischen dem vorgebeugten, fast elastisch bewegten Lenker<sup>1</sup> und dem kerzengerade hingestellten, hölzernen Hoplitens. Ein solch unbewegtes Wagenbesteigen ist in der archaischen Kunst ohne Analogie, und auch zu der Steifbeinigkeit der marschierenden Hoplitens bieten die oben (S. 318f.)<sup>2</sup> angeführten Beispiele ähnlicher Kriegerreihen kaum vollständige Parallelen. Es handelt sich wie bei den Pferden so auch hier um einen erstarrten, zum stilisierten Schmuckglied gewordenen Typus ganz eigener Durchbildung<sup>3</sup>.

Mit dem Pithosfragment von der Akropolis (134) befinden wir uns durchaus im korinthisch-attischen Kreise (Wagen-

<sup>1</sup> Die vorgebeugte, federnde Stellung des Wagenlenkers hat die griechische Kunst sehr früh beobachtet und daran überhaupt zuerst das schwierige Problem der Körperbeuge zu lösen versucht; vgl. böotisch-geometrische Amphora, München, Hackl-Sieveking Taf. 14, 400; frühattische Scherbe, Graef, Akrop.-Vas. I Taf. 13, 364. — Vgl. auch S. 342 Anm.

<sup>2</sup> Lockerer bewegt sind auch die ähnlichen Typen des archaischen Frieses von Gjölbashi (Petersen-v. Luschan, Reisen II 13 Fig. 9 = Perr.-Chip. V 390 fig. 273) sowie die Bleifigürchen von Sparta (AJA. XV 1911, 95 fig. 2).

<sup>3</sup> Für die Helmform der marschierenden Hoplitens — im rechten Winkel um die Augen geführter und senkrecht über die Wangen verlaufender Rand, Fehlen seitlicher Ausschnitte — weiß ich vorderhand keine Analogie beizubringen. — Das Einzelmotiv der Hoplitens ist noch zu vergleichen mit dem des — leider bisher nicht einzuordnenden — Pinax Graef, Akrop.-Vas. I Taf. 14, 414 (Schildschmuck!).

und Pferdetypus)<sup>1</sup>. Daß auch der Skorpion wohl aus der schwarzfigurigen Ausfahrtstypik hierhergeraten ist, wurde schon gesagt (S. 301). Die Seitenreliefs auf der einen der Basen aus der athenischen Brecciamauer (135) seien hier noch kurz mitbesprochen. Auch bei ihnen ist die alte attische Ausfahrtstypik bereits völlig aufgelöst. Die Kriegerreihe, auf die bei Besprechung des klazomenischen Sarkophags und der italo-ionischen Vase hingewiesen wurde, und von der noch die Rede sein soll, ist eingedrungen; die locker auf dem Grund verteilten, in einer Richtung ziehenden Gestalten haben mit der alten, in sich geschlossenen Ausfahrtsszene weder bildgeschichtlich noch inhaltlich viel gemein. Daß die beiden Reliefs als Seitenstücke zu Palästraszenen angebracht sind, ist besonders bezeichnend. Das Gespann des linksgerichteten Reliefs zeigt mit der Zurückziehung des zweiten Pferdes die Auflösung der schwarzfigurigen Gespanngruppe. Die völlige Überschneidung des zweiten Pferdekopfes durch den gehobenen ersten, wie sie das andere Relief zeigt, hat ihre Parallele auf rotfigurigen Bildern, z. B. auf einer Pamphaioschale der Villa Giulia (Hoppin, Handb. Red-fig. Vas. 304 f., Nr. 19; Mon. Linc. XXIV 1916, 875 ff., Taf. 3—4; Beazley, Att. Vasenm. 44, Nr. 7), oder auf dem Krater Benndorf, Griech. u. sizil. Vasenb. Taf. LIII 3. Bei der puppenhaften Schwächigkeit des Lenkers denkt man zurück an die Hermogenesschalen Hoppin, Handb. Black-fig. Vas. 120, 122, 130 f. (s. unsere Titelvignette Abb. 1).

Was an den zahlreichen Platten und Fragmenten etruskischer Terrakottafriese<sup>2</sup>, zu denen 136—139 zählen, griechisch-mutterländisches, was ionisches und was einheimisch etruskisches Gut sei, hat bereits Pellegrini (a. a. O. 87 ff.) zu analysieren versucht. Daß im Einzelnen noch viel zu tun und zu berichtigen bleibt, zeigte Nachod (Rennwagen 52 f., 55 ff., 60 ff., 70 f.) wieder an der einen antiquarischen Einzelheit: den Wagen.

Die Pferde des Statoniafrieses (136) leiten sich direkt von solchen der griechischen orientalisierenden und frühschwarzfigurigen Stile her: dort haben wir das ruhige, weit gespreizte Schrittschema mit gleichzeitigem Aufsetzen aller vier Hufe; auch

<sup>1</sup> Vgl. Pellegrini bei Milani, Studi e materiali I 110.

<sup>2</sup> Zusammengestellt jetzt von E. Douglas van Buren, Figurative Terracotta Revetments in Etruria a. Latium 57 ff.

die Form des langgestreckten, walzlichen Rumpfes hat dort ihre nächsten Parallelen (vgl. besonders Chigikanne), ebenso die noch an die Zackenstilisierung gemahnende Mähne. Der gebeugte Kopf des ersten in Verbindung mit dem gehobenen des zweiten Pferdes ist ebenfalls eine Übertragung vom helladischen Typus des Viergespanns. Ionisches zeigen diese Tiere überhaupt nicht. Anders die zu Fuß marschierenden Hopliten. Ihr etwas unsicheres Schrittmotiv mit den eingeknickten Knien, auf etruskischen Denkmälern häufig, fanden wir bei dem klazomenischen Auszugssarkophage (131, Abb. 6). Der erste und dritte Krieger tragen keinen Schild, so wird die Linke zum Gestikulieren frei, genau wie auf der Vase 132 (Abb. 7)<sup>1</sup>. Auch scheinen (soweit aus der Publikation ersichtlich) die Gesichtstypen durchaus die etruskisch-ionischen mit der fliehenden Stirn zu sein. Für den ersten, der in der kaum angespannten Rechten das Schwert nach vorn gerichtet hält, im übrigen aber nicht sehr kriegerisch anmutet, weiß ich keine Analogie zu nennen.

Die Friesplatten aus Toscanella (137), von denen das Exemplar im Louvre sowie das eine Münchener den Zug nach rechts, das andere Münchener nach links gerichtet zeigt, weisen auf eine andere Schule (Pellegrini, a. a. O. 96). Auf dem Statonafries herrschte durch die Differenzierung der Pferdeköpfe und durch die schrägen Linien der vorwärtsdrängenden Krieger mehr Leben, während hier die senkrechte Steifheit der Hopliten fast an die Palaikastro-Sima erinnert, aber doch durch das Anheben der Fersen und beim Wagenbesteigenden durch stärkeres Durchfallen des Standbeinknies gemildert wird. Die ganz unmögliche 'Staffelung' aber, in der das zweite Pferd zugleich mit dem Vorderkopf und der Mähne über das vordere vorragt, also eigentlich größer als dies aufgefaßt werden müßte, sowie die Ratlosigkeit in der Nebeneinanderstellung der Vorderbeine haben in griechischer Kunst keine Analogie und suchen wohl auch in der orientalischen vergeblich ihresgleichen. Hier hat der Etrusker

<sup>1</sup> Ganz ähnlich das Motiv des Poseidon und Apollon auf der Kolchoskanne (Berlin, Furtw. 1732; Gerhard, AV. 122/123); die Schräge des Körpers von der Ferse des zurückgestellten Fußes bis zur redenden Hand gehört wohl auch zu den Ionismen dieser Vase (vgl. Buschor, Griech. Vasenm.<sup>2</sup> 112; v. Lücken, AM. XLIV 1919, 83).

selbst zu komponieren versucht, wie er ja auch in dem voranschreitenden Augur (dem Seher, der mit zu Felde zieht, falls es sich nicht überhaupt um einen Festzug handelt) ein eigenes Motiv schaffen mußte<sup>1</sup>.

Wieder völlig verschieden sind die Friese von Caere und Tarquinii (138)<sup>2</sup>. Schon der Wagentyp steht für sich (Nachod, Rennwagen 61). In den Pferden kreuzen sich die heterogensten Vorbilder. Ihre langweiligen, etwas zugespitzten Köpfe, hinter denen die Mähne wie ein großer Lappen hängt, fallen dem etruskischen Modelleur zur Last, während man in denen der Reiterplatten (Mon. d. I. Suppl. Taf. I r. unten; Ny-Carlsberg Taf. 177, 4) mit dem besser bewegten Kontur und den fliegenden Mähnen ionische Anklänge finden möchte. Die Platten mit dem Aufsteigenden geben die Hinterbeine der Pferde in dem ruhigen Schritt mit gleichmäßiger Staffelung wie die orientalisierenden Vasen, in den Vorderbeinen wird Differenzierung versucht (vgl. Toscanella); die Platten mit bereits aufgestiegenem Parabatan zeigen dagegen gehobene und gebogene Vorderbeine wie orientalische, ionische, chalkidische und 'tyrrhenische' Pferde (s. ob. S. 290). Für die Betrachtung der Stellung der Pferde zueinander sind die Kopenhagener Exemplare (138  $\beta$ ) ihrer guten Publikation wegen zugrundezulegen. Sie zeigen Viergespanne<sup>3</sup> (wie denn überhaupt die Pferdezahl in dieser Gattung durchaus schwankt)<sup>4</sup>, deren zurückliegende Pferde aber z. T. ohne Relieferhöhung auf den Grund gemalt sind<sup>5</sup>. Und während Ny-Carlsberg Taf. 177, 1 u. 2 die korinthisch-attische Anordnung der Köpfe geben, sind diejenigen von 3 erhoben und übereinandergestaffelt, wie auf der melischen Apollovase (Conze, Mel. Tongef. Taf. IV = Pfuhl, Mal. u. Zeichn. Abb. 108). Sollten auf dem Londoner Exemplar

<sup>1</sup> Pellegrini, a. a. O. 95 und 111 mit Anm. 71; Helbig, Mélanges Perrot 168 f.

<sup>2</sup> Die Londoner Exemplare scheinen, nach der Beschreibung im Katalog zu schließen, leichte Varianten aufzuweisen. Mir fehlen Abbildungen.

<sup>3</sup> Das entging Nachod S. 63, wo im übrigen die Bspannungsfrage behandelt ist.

<sup>4</sup> Vgl. auch Pellegrini, a. a. O. 101 fig. 8 und 103 fig. 9.

<sup>5</sup> Das ist mittels dicker roter und schwarzer Striche auch bei dem Berliner Exemplar geschehen, was die Monumenti-Tafel nicht wiedergibt.

das dritte und vierte Pferd gefehlt haben, so ist hier die Stellung der vorderen Pferde des Viergespanns, also der plastisch herausgearbeiteten, einfach für das Zweigespann übernommen<sup>1</sup>. Die Aufzäumung der Pferde mit ihrem reichen Riemenwerk erinnert an Orientalisches und die kretische Sima (vgl. Nachod, Rennwagen 64f.), doch darf man bei solchem rein praktischen Detail nicht ohne weiteres an Entlehnung denken. Der *μασχαλιστήρ* ist als Schlinge um das rechte Vorderbein geführt. Den Helm mit dem merkwürdig großen Gesichtsausschnitt, wie ihn der Parabat des Berliner Stückes trägt, wird man lediglich dem Tonformer zur Last legen. Die Tracht der Parabaten, die aussieht, wie ein bis an die Kniee reichender Chiton mit kurzem Panzer darüber, hat Pellegrini (S. 99 Anm. 33) richtig auf der Münchener Vase (132, Abb. 7) wiedererkannt, doch wird man sie als aus einem Stück gefertigten Linnenpanzer auffassen müssen<sup>2</sup>; dafür spricht die einheitliche weiße Färbung auf der Vase und deren genaue Analogie auf dem Fries von Palestrina (139), wo auch Pasqui (a. a. O. 124) sie als *λινοθήρηξ* deutet. — Das kurze Wams der Lenker hat vor dem Bauche eine Falte, die auf Gürtung mit kleinem *κόλπος* schließen läßt. Es ist eine archaische Kriegertracht, für die Poulsen<sup>3</sup> Beispiele beigebracht hat.

<sup>1</sup> Nebenbei bemerkt dürfte der 'galop réel' der Reiter auf den Platten Mon. d. I. Suppl. I links unten und Ny-Carlsberg Taf. 177, 5 ganz singulär sein. Das Beispiel entging Reinach, Rev. arch. 3. Sér. XXXVI 1901 I 217 und 220 (fig. 3), der das Schema für ausschließlich modern erklärt.

<sup>2</sup> So anscheinend auch Wiegand zu Ny-Carlsberg Taf. 177, 2.

<sup>3</sup> Orient 152 und 176 ob.: Grabrelief von Isinda, abg. ebd. 153 Abb. 182; Bronzewagen von Monteleone, Br.-Br. 586ff.; die von Poulsen mitaufgeführte spartanische Reliefvase BSA. XII 1905/06 Taf. 9 scheidet aber aus. — Vgl. ferner die etrusk. Stele Martha, L'art étrusque 368 fig. 254f.; Apollo auf der melischen Amphora Conze Taf. IV(?). — Man wird auch an die bogenförmigen Ausschnitte am unteren Rande der chalkidischen Chitone erinnert: Furtw.-Reichh. 102 links unt.; Mon. d. I. I 51 (vgl. Hauser, Furtw.-Reichh. III S. 9 Anm. 22); Rumpf, Chalk. Vas. 27 Nr. 114, Taf. 129—130. Auch die Tracht des Lenkers der kretischen Sima hat Savignoni, a. a. O. 68 (66: 'cortissima giubba') mit der hier besprochenen zusammengebracht. Eine bestimmte Reihe aufzustellen, erlaubt das Material noch nicht.

Helladischer Einfluß ist noch stärker an dem Fries von Palestrina (139)<sup>1</sup>. Während man jedes einzelne Pferd sozusagen in eine helladische und eine ostgriechische Hälfte zerlegen kann — Aufsatz und Spiel der Vorderhand attisch, starke Bewegung der Hinterbeine mit gekrümmten Gelenken durchaus ionisch (klazomenische Sarkophage) — haben die menschlichen Typen nichts ausgesprochen Ionisches. Nur von der Lenkerin ließe sich sagen, daß die Art ihrer Zügelhaltung mit in Vorderansicht gedrehtem Oberkörper und herangenommenem einem Arm ein tatsächlich in Ionien ausgebildetes Motiv ist<sup>2</sup> im Gegensatz zu den stets in strengem Profil stehenden, beide Arme gleichmäßig vorstreckenden helladischen Lenkern (vgl. den zweiten Wagen des Reliefs). Aber sie führt das helladische Kentron, und der neben sie auf den Wagen tretende Parabat greift hinter ihr durch wie Amphiaraios und so viele andere korinthische und attische Wagenbesteigende, was freilich durch die Spezialform des Wagens bedingt ist. Auf das Faktum, daß er gegen die Regel rechts neben die Lenkerin tritt, wird man keine besondere Interpretation anwenden dürfen<sup>3</sup>. Der schnuppernde, hochbeinige Hund der helladischen Ausfahrten fehlt nicht, und der Mann mit dem Krummstab schreitet neben den Pferden, von diesen überschnitten. Diese Kompositionsform kehrt übrigens auch auf der Götterprozession von Velletri und vom Esquilin (Nachod, Rennwagen 52f. Nr. 39 mit Lit.) wieder, deren Pferde auch ganz nach Art der attischen Vasen schreiten, während die Menschen den üblichen etruskisch-ionischen Typus zeigen. Sie fehlt sonst bei allen bisher besprochenen und noch zu besprechenden Denkmälern dieses Kreises, wo stets konsequente Reihung ohne solche Überschneidung oder Staffellung der Figuren durchgeführt ist.

Die Tatsache, daß die Parabaten auf einem Teil der besprochenen Friese hinter statt neben dem Lenker stehen, ist

<sup>1</sup> Auch im Wagentyp (Nachod, Rennwagen 62). — Von Pasqui auf Reise des Gefallenen zum Jenseits gedeutet (a. a. O. 124).

<sup>2</sup> Z. B.: Relief Luynes (S. 322 Anm. 1); dazu klazomen. Sarkophag, Ant. Denkm. II 26; Defennehscherbe, Ant. Denkm. II 21; Caeretaner Hydria, Ant. Denkm. II 28.

<sup>3</sup> S. die Sammlung solcher Fälle bei v. Mercklin, Rennwagen 14 Anm. 1 (vgl. auch S. 49).

eine etruskische Eigentümlichkeit, die nur auf Kypros einige Parallelen hat (vgl. Nachod, a. a. O. 39 u. 48).

Einer früheren Stufe des etruskischen künstlerischen Synkretismus gehört die Dekoration der Elfenbeinpyxis von Chiusi an (140). Auch hier kehrt im zweiten Bildstreifen von oben die lange Kriegerreihe in Verbindung mit dem Gespann wieder. Der Wagenbesteigende ist in dem alten Schema mit ganz ausgebreitetem Körper und weitgespreizten Beinen gegeben. Daß die freie Hand die Lanze auf den Boden stützt, kenne ich nur von hier. Die Trabanten haben die Hand zum Helm erhoben, als ob sie ihn eben erst aufsetzten. Auch dies Stück muß also seiner Typik wegen hier mitaufgeführt werden, obwohl es sich nicht um einen Auszug, sondern eine feierliche Prozession handelt, wie der Flötenspieler am linken Ende beweist. Das gilt auch für einen Teil der Terrakottafriese. An eine bestimmte mythologische Szene zu denken, zwingt die Zusammenstellung mit Odysseus' Flucht aus der Höhle im ersten und Peleus' Werbung (zuletzt Nachod, a. a. O. 13) im zweiten Bildstreifen natürlich nicht. Die Pyxis ist sicher etruskisches Fabrikat, ihr Stil, eingehend von Nachod und knapper von Poulsen<sup>1</sup> analysiert, zeigt neben aller etruskischen Barbarei griechisch-orientalisierende und direkte orientalische (kyprische) Einflüsse.

Endlich sei hier noch der Fries eines kleinen Buccherogefäßes in Heidelberg (141) angeschlossen, in dem wir dieselbe Verbindung eines Wagenbesteigenden mit einer Reihe von drei Trabanten finden. Soweit ich mich an der Hand einer flüchtigen Skizze erinnere, ist die Modellierung ganz flach und schematisch. Die Pferde haben nichts von dem prächtigen Leben der Tiere sorgfältigerer Buccherofriese, deren nächste Verwandtschaft mit den nordionischen Reliefs (s. ob. S. 323, Anm. 2) ins Auge springt. Für die Flügelfrauen, deren abwärts gerichtete Schwingen aus den Ellbogen der im rechten Winkel nach unten gebogenen Arme zu entspringen scheinen, kenne ich keine Analogien. — Es wird sicherlich noch mehr Bucchero-

<sup>1</sup> Nachod, a. a. O. 11 ff.; Poulsen, *Orient* 132 f. Ihre Urteile müssen wohl in dem Sinne modifiziert werden, daß Nachod den direkten orientalischen, Poulsen den inselgriechischen Einschlag etwas unterschätzt.

friese mit solchen Auszügen geben, doch fehlt es an Publikationen dieser Vasenklasse<sup>1</sup>.

Hier seien, bevor wir die besprochene Gruppe von Reliefs noch einmal zusammenfassend betrachten, die Straußeneier aus dem Isisgrabe von Vulci (142  $\alpha$ ,  $\beta$ ) mitbehandelt, wenn sie auch in der Technik abweichen (Ritzung und Bemalung). Das erste zeigt dasselbe Motiv: den Wagenbesteigenden und die Hoplitenreihe zu Fuß, hier nicht in der völligen Isolierung jedes einzelnen, sondern mehr zusammengeschoben, so daß sich ihre Füße teilweise überschneiden. Das entspricht nur der überhaupt gedrängteren Komposition dieser Friese. Die Figur des Wagenbesteigenden, durch den Rundschild halb verdeckt, wiederholt sich auf  $\beta$ , wo die Wagen statt mit marschierenden Hopliten mit Reitern durchaus griechischer Typik wechseln. Auch die Straußeneier haben zuletzt durch Poulsen (Orient 131 f.), vorher eingehend durch Nachod (a. a. O. 28 ff. Ältere Lit. das. 31 Anm. 6 und Poulsen, a. a. O. 131 Anm. 2) ihre stilistische Besprechung gefunden. Danach erübrigt es sich, diese Schulbeispiele kypriisch-ostgriechisch-helladischer Stilmischung noch einmal zu analysieren. Nur möchte ich betonen, daß Nachods Resultat, daß wir es mit etruskischer Fabrikation zu tun haben, m. E. durchaus bestehen bleibt, obwohl Poulsen geneigt ist, seine Evidenz abzuschwächen. Die unstraffen Konture und etwas schlottrigen Gliedmaßen der Pferde sind ungriechisch, sie sind aber auch nicht kypriisch, sondern passen eher zu den freilich noch viel barbarischeren Tieren der Elfenbeinsitula und anderer etruskischer Monumente<sup>2</sup>. Und vollends eine Schematisierung der alten Zackenmähne, wie sie das Reitpferd vor dem Zweigespann auf  $\beta$  aufweist, ist griechisch undenkbar, paßt aber aufs

<sup>1</sup> Der Wagen mit vierspeichigem Rad scheint auf Bucchero das Gewöhnliche. — Erwähnt sei noch die Scherbe eines Buccherogefäßes in Leipzig (Nachod, a. a. O. 49 Nr. 27). Der Lenker scheint im Wagen zu hocken (ebenso wie Nachod Taf. 2 unt.) und von dem Aufsteigenden gestützt(?) zu werden. Ob und wie man hier deuten soll, weiß ich nicht zu sagen.

<sup>2</sup> Zum gleichen Resultat war schon Karo, *De arte vascularia antiquissima* 20 Anm. 3 angesichts der Greifen eines anderen Eies (Perr.-Chip. III 861 fig. 628) gekommen (Poulsen 132). Gut zu vergleichen ist die Barbarisierung der Pferde auf der Oinochoe *Bibl. Nat., De Ridder* I 179

beste zu dem gleichen Prozeß, den die Löwenmähne unter den Händen etruskischer Handwerker durchmacht (Poulsen, a. a. O. 119 u. 124, Abb. 135 u. 136).

Wir sind in diesem Kapitel anders vorgegangen als in jenem über die helladischen Ausfahrtsszenen. Dort verlangte die bei aller Typik lebendige Mannigfaltigkeit der Kompositionen eine Einzelbesprechung jeder Figur. Hier ist die Typik so fest: Wagen mit Trabanten, daß wir nur nach Gesamtdenkmälern zu ordnen brauchten. Es wurde zu Anfang betont, daß diese Stetigkeit bei der Reihe der Terrakottareliefs zunächst von der Seite der mechanischen Technik betrachtet zu werden verlangt. Doch können wir jetzt diese Vorsicht einschränken. Die Verbindung der (für sich allgemein archaischen) Kriegerreihe mit dem Wagenbesteigenden oder -fahrenden fand sich auf Kreta, auf dem klazomenischen Sarkophag, auf der italisch-ionischen Vase, in Etrurien. Auch die Terrakottaplatten von Gordion (G. u. A. Körte, Gordion, Ergänzungsbd. V zum Arch. Jahrb. 158, Abb. 141 und 168 Beil.; vgl. Koch, RM. XXX 1915, 12ff.) wollen wir noch erwähnen, auf denen ein ebensolcher von seinem Rundschild verdeckter Hoplit vor dem Jagdwagen marschiert, und dabei an die archaischen Reliefs von Gjölbaschi-Trysa (s. ob. S. 324, Anm. 2) erinnern, wo die Kriegerreihe mit Reitern verbunden auftritt. Das ergibt einen Kreis von Fundorten, an denen wir von vornherein besonders starke orientalische Spuren suchen. Es ist bezeichnend, daß das einzige in Attika gefundene ältere Stück mit gestempelter Wagenreihe (134) die Kriegerreihe nicht hat, wie sie uns ja auch in der attischen Vasenmalerei nicht begegnet war. Und so ist es längst ausgesprochen, daß dieser Typus von Wagenaufzügen auf direkte Einwirkung des Orients zurückzuführen ist (s. Pellegrini, a. a. O. 93; Nachod, a. a. O. 70f.). Daß die Kriegerreihe auf der Athener Basis 135 erscheint, braucht uns in diesem Schluß nicht irre zu machen: in der Zeit ihrer Entstehung sind die landschaftlichen Grenzen in bezug auf die Typenauswahl doch schon stark verwischt.

---

= Babelon Taf. 40 = Benndorf-Niemann, Heroon v. Gjölbaschi 152 fig. 140  
 = Nachod, a. a. O. 50 Nr. 28, auf der sich Rhodisches und Korinthisches in etruskischer Mischung präsentiert.

Der ganze Orient hat Abschiedsszenen im Sinne der besprochenen griechischen Vasenbilder nicht aufzuweisen. Das liegt einfach an der Bestimmung seiner Kunstdenkmäler. Sie sind Monumente zur Verherrlichung der Landesgötter, der Siege und der Macht der Könige; da zieht der Herrscher, gefolgt von Trabanten und Kriegern in die Schlacht oder triumphiert über seine Gegner. Persönliche, menschliche Momente haben auf diesen offiziellen Kundgebungen keinen Platz, und wo der Ägypter an den Wänden seiner Gräber das tägliche Leben darstellt, da sind es Szenen vom Leben daheim, von Handel und Wandel, Festesfreude und Totenklage, aber nie von kriegerrischem Abschied und Schlachtentod: der König führt Krieg, nicht das Volk.

Eine eingehende Geschichte dieser orientalischen Wagen-szenen ist hier nicht beabsichtigt. Nur dem Weg, auf dem sie bei den Ostgriechen und Etruskern Eingang gefunden haben, müssen wir nachzugehen versuchen. Ägyptische Züge dieser Art zeigen in der Regel die den Wagen begleitenden Krieger, gestaffelt, zuweilen gestaffelt neben den Pferden (z. B. Rossellini, *Mon. dell' Egitto* I tav. 87; Champollion, *Mon. de l'Égypte* I pl. 22). Assyrien neigt zu größerer Isolierung, gleichmäßiger Reihung: wenn auch die Staffelung zweier Krieger beliebt ist, so spielen diese im Rahmen des ganzen Frieses doch fast die Rolle einer Einheit, die dann jede für sich so hintereinander gereiht werden, daß höchstens noch die vorgesetzten Füße die Absätze des Vordermannes überschneiden (z. B. Layard I pl. 80; II pl. 42). Die gleiche Isolierung der Einzelfigur herrscht auf chetitischen Relieffriesen (z. B. Perr.-Chip. IV pl. VIII), doch fehlt uns hier bis jetzt die Zusammenstellung der Kriegerreihe mit den Wagenfahrenden. Die direkten Parallelen dagegen zu dem besprochenen ostgriechischen und etruskischen Typus liefern die phönikischen Metallgefäße<sup>1</sup>, und in ihrem Kreise werden wir, wie so oft, die Vermittler auch für dies Motiv zu suchen haben<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Vgl. Karo, *AM*. XLV 1920, 150 ff.; v. Bissing, *Arch. Jahrb.* XXXVIII/IX 1923/24, 180 ff.

<sup>2</sup> Kessel aus Präneste: *Mon. d. I.* X 33 = Montelius, *Civilis. primit.* Taf. 367, 8 = Poulsen, *Orient* 25 Nr. 15 Abb. 15; Schale aus Idalion: Perr.-Chip. III 779 fig. 548 = Poulsen 20 Nr. 1; Tasse aus Caere:

So ist die Verbindung der Wagenszene mit der Kriegerreihe auf dem oben besprochenen klazomenischen Sarkophag auch ein Glied in der Kette orientalischer Elemente, die uns in der Dekorationskunst der kleinasiatischen Griechen geläufig sind. Aber die Ionier brauchen deswegen nicht die Vermittler des Motivs nach den Inseln und nach Italien gewesen zu sein, und man wird auch vor der Hand noch gar nicht einmal entscheiden können, ob der Nachklang dieses Motivs auf der Münchener Vase 132 (Abb. 7) ionisches Gut ist, oder ob man hier den italischen, direkt vom nichtgriechischen Orient abgelegten Zweig der Überlieferung zu erkennen hat.

Es wurde gezeigt, daß die stilistischen Unterschiede zwischen den kretischen und den etruskischen Terrakottafriesen stark genug sind, um ihre immer behauptete enge Verwandtschaft nicht als notwendig erscheinen zu lassen. Jener Inselkreis sowohl wie Etrurien sind beide in so starkem Maße

---

Perr.-Chip. III 780 fig. 549 = Poulsen 26 Nr. 20 Abb. 19 (daselbst Zitat weiterer Abbildungen); Schale aus Caere: Mus. Greg. Ausg. B I Taf. 65, 2 = Montelius, a. a. O. Taf. 338, 3 = Poulsen 26 Nr. 19 Abb. 18. — Hier ist vor allem auch die Reihe isolierter Hoplitens mit Rundschild und zwei Lanzen das übliche. Ob und in welcher Weise sie oder andere orientalische Vorläufer von ihr zu den attisch-geometrischen Kriegerreihen in Beziehung stehen, kann hier nicht entschieden werden. Orientalischen Einfluß hat Poulsen (a. a. O. 36 u. 109) in den Tanzchören der Dipylonvasen und auch sonst in griechisch-geometrischer Kunst erkannt (108 ff.). Daß der Rundschild überhaupt aus Vorderasien stammt, zeigt Lippold, Münchener Studien 445 ff. Sollte trotzdem, was durchaus nicht ausgeschlossen bleibt, das Motiv der Kriegerreihe mit Rundschild auch in Hellas selbständig entwickelt sein, so wird man sagen dürfen, daß die Übertragung der gesamten Komposition von Kriegerreihe und Wagen vom Orient nach Hellas durch die Gemeinsamkeit des Teilmotivs der Kriegerreihe begünstigt wurde.

Kyros hat bekanntlich die alte Kunst des Orients immer wieder neu auf sich wirken lassen; so sieht auch das Sarkophagrelief von Amathus (Ant. Denkm. III 3) mit seiner aufgeschlossenen Trabantenriehe nach einer frischen Rezeption von Ägypten her aus. (Über die sonstige Mischung orientalischer Elemente in diesem Stück vgl. Studniczka, Arch. Jahrb. XXII 1907, 182 ff.). Vielleicht ist auch der Zug, daß der Wagenherr sich umblickt, von Ägypten übernommen: vgl. Lepsius, Bd. VI Abt. III Bl. 161 und öfters. Doch ist auch dies Motiv schon attisch-geometrisch zu belegen: Arch. Ztg. XLIII 1885, 139 (Abb.).

Sammelbecken für Einflüsse aus verschiedenen Richtungen, daß die Entscheidung, wo wir in beiden Fällen selbständige Rezeption aus dem Orient — sei es in reiner Form oder bereits in irgendwelcher ostgriechischen Verarbeitung — und wo eine Weitergabe von den Inseln nach Italien anzunehmen haben, noch lange nicht durchgehends gefällt werden kann. — Auch Weeges Behauptung (Arch. Jahrb. XXXI 1916, 147), die etruskischen Relieffriese gingen auf bildliche Tradition ionischer Malerei zurück, ist, wenn auch für einen Teil wohl zutreffend, in dieser Verallgemeinerung nicht zu halten.

Seine Herkunft von metallplastischen Vorbildern verrät das besprochene Schema auch gerade durch seine besondere Vorliebe für die Relieftechnik. Diese Umsetzung aus Metall in Ton kann natürlich auch als solche wieder an verschiedenen Orten getrennt erfolgt sein, und man braucht nicht nach einer gemeinsamen Wiege der Reliefkeramik zu suchen<sup>1</sup>.

#### D. Das Anschirren des Gespanns.

Zu den Vorbereitungen zur Ausfahrt gehört das Anschirren der Pferde und ihr Anspannen an den Wagen. Die Kunst hat diesen Akt zwar nie mit dem Moment des Abschiednehmens von der Familie verbunden; aber einem Kapitel über die anderen

<sup>1</sup> Freilich liegt die Versuchung dazu oft nahe, und gewisse Verbindungslinien zwischen lokal getrennten Funden dieser Art sind vielfach nicht zu leugnen. Aber das Material ist noch zu spärlich, und deswegen muß auch der letzte, der solche Fragen wieder angeschnitten hat, Pellegrini (a. a. O. 113ff.) mit einem Fragezeichen schließen. Doch hat er zum ersten Male die Verschiedenheiten der einzelnen reliefkeramischen Gattungen betont, die früher (Pottier) immer als ein Ganzes zu fassen versucht worden war. Auch Zahn (Arch. Jahrb. XXIII 1908, 174 Anm. 10) ist geneigt, ein kretisches Zentrum zu postulieren, mit dem er die böotischen Pithoi (BCH. XXII 1898, 462 ff. pl. VI) und den Pithos von Sparta (BSA. XII 1905/06 pl. IX) zusammenbringt. Zu letzterem sei darauf aufmerksam gemacht, wie die Frisur des rechten Zweikämpfers — gewellte Haarmasse im Nacken mit abgerundetem Kontur — ihre genaue Parallele in derjenigen des Wagenbesteigenden des Caeretaner Terrakottafrieses (138) hat. Und so zieht ja auch Zahn Etrurien in jenen Kreis. — Gewisse Bezüge Etruriens aus dem 'kretisch-nesiotischen' Kreise hat Nachod (Rennwagen 15f.) für die Chiusiner Situla nachgewiesen, während Poulsen (Orient 127f.) die voneinander unabhängige, direkte

Ausfahrtsszenen wird man auch diesen Denkmälerkreis billig anschließen.

Das Epos beschreibt die Anschirrung des Gespanns an mehreren Stellen, am ausführlichsten  $\varnothing$  268ff.<sup>1</sup> In der bildenden Kunst entwickelt sich für das Motiv ein bestimmtes Schema schon seit dem strengen schwarzfigurigen Stil (144)<sup>2</sup>, das sich dann in der letzten Zeit der schwarzfigurigen Malerei festigt, auf gleichzeitigen frührotfigurigen Vasen noch lebt (180, 181, Taf. XXXIV), dann aber verschwindet. Die mir bekannten Stücke sind im Katalog unter Nr. 143—182 aufgeführt<sup>3</sup>.

### 1. Der Vorgang. Einzeltypik.

Zunächst sei der schon öfters beschriebene<sup>4</sup> technische Vorgang, wie er sich auf der Mehrzahl der hier zusammengefaßten Vasenbilder darstellt, noch einmal in Kürze dargelegt und bisher ungenaue Beobachtungen ergänzt.

Die beiden Stangenpferde sind bereits angespannt, die Beipferde werden erst herangeführt; jedoch sind beide Beipferde nur auf 150 (Taf. XXXI), 155, 163 (Taf. XXXIII), 172, 176, 180 (das zweite halb), 181 (Taf. XXXIV), in besonderer Anordnung auf 179, 175, 168 wiedergegeben, während alle übrigen Bilder darin abkürzen und nur das eine Pferd geben. Für sich steht 156

Beeinflussung Kretas und Etruriens in den Vordergrund rückt und zugleich auch den Anteil von Rhodos als Sammelbecken und Vermittlerin östlichen Gutes zu beachten lehrt (für Italien: 136f.). — Das inzwischen erschienene Buch von Courby, *Les vases grecs à relief*, kann ich nur nachträglich zitieren.

<sup>1</sup> Vgl. Reichel, *Homer. Waffen* 128ff.

<sup>2</sup> Ob die Darstellung der protokorinthischen Lekythos 143 wirklich als Vorläufer der späteren Schirrszenen zu gelten hat, ist fraglich: ein Zweigespann, ein pferdführender Jüngling. Dieser Fries reiht so bunt (außer dem Gespann: Lanzenschwinger, gehender Mann, Tod des Aias), daß es nicht auszumachen ist, ob der Pferdführende wirklich zum Gespann zu ziehen ist.

<sup>3</sup> Aufzählung bei Pernice, *Griech. Pferdegeschirr*, 56. Berl. Winck.-Progr. 1896, 13f. Die dort genannten Stücke sind in unserem Katalog wieder aufgenommen, ebenso die von Zahn, Text zu F. R. III 231, Anm. 18 nachgetragenen.

<sup>4</sup> Katalogbeschreibungen der einzelnen Stücke, bes. Furtwängler, *Vasensammlung* 1897; Heydemann, *Arch. Jahrb.* IV 1889, 264f.; Zahn, a. a. O.

(Taf. XXVIII), wo bereits drei Pferde angespannt sind; das Bild ist älter als die Menge der anderen, die Typik hat sich noch nicht gefestigt. Die Beipferde tragen fast durchgehends den Maulkorb, ganz entsprechend der Vorschrift des Xenophon<sup>1</sup>, und werden an besonderem Leitseil geführt<sup>2</sup>. In einigen Fällen ist ihr Gang deutlich unterschieden von dem Stehen der Stangenpferde; von letzteren steht das voll Sichtbare fest auf allen vier Füßen (vgl. ob. S. 290), während das andere mit dem linken Vorderhuf spielt und die rechte Hinterhand entlastet (Fuß auf die Hufspitze gestellt): 147, 148, 149 (Taf. XXXI), 153 (Taf. XXIX). Am Joch des diesseitigen Stangenpferdes hängt das Geschirr für das Beipferd. Man unterscheidet deutlich das meist rote *λέπαδρον*, zuweilen (148) den Zügel, häufig das Gebiß (z. B. 147, 149, Taf. XXXI, 151, Taf. XXX, 152, Abb. 10, 154)<sup>3</sup> am Zaumzeug. Die ganze Aufzäumung wird also, wie heute, in einem Stück dem Pferde übergezogen. Der Zugstrang für das Beipferd ist bereits am Wagen befestigt und geht von dort nach dem Joch des Stangenpferdes<sup>4</sup>; er wird hier nur provisorisch bis zur Heranführung des Beipferdes aufgelegt sein wie das übrige Geschirr, nicht etwa auch bei fertiger Bespannung am Joch durch einen Ring laufen und dann erst am Beipferd befestigt sein: die guten Darstellungen des Viergespanns in Vorderansicht (z. B. chalkidisch: Furtw.-Reichh. 152 = Rumpf, Chalk. Vas. Taf. 9; München, Hackl-Sieveking Taf. 24, 594; Rumpf, a. a. O. 17 Nr. 22, Taf. 45 u. 46, 136; attisch: München, Jahn 1336) zeigen deutlich, daß dieser Strang direkt vom Wagen zum Beipferd läuft, so daß spätere Beispiele, die in Angabe des Riemenwerks äußerst unkonsequent sind, aber zuweilen eine Verbindung zwischen Joch und Beipferd anzudeuten scheinen (z. B. Wien, Masner Taf. IV 237; sf. Lekythos, Frankfurt, Histor. Mus., Schaal, Griech. Vasen Taf. 20e)<sup>5</sup>, kaum als vollwertige Zeug-

<sup>1</sup> *Περὶ ἵππ.* V 3. Heydemann, a. a. O. 265 Anm. 7; Pernice, a. a. O. 15f.; daselbst 6ff. über Maulkörbe überhaupt; Zahn, a. a. O. 231 Anm. 11.

<sup>2</sup> Vgl. Körte, Arch. Ztg. XXXVIII 1880, 179 Anm. 14.

<sup>3</sup> Vgl. Reichel, a. a. O. 142ff.; Pernice, a. a. O. 17ff.

<sup>4</sup> Natürlich gehört er nicht zu diesem; ein Zugstrang für das Stangenpferd wäre bei der Jochbespannung sinnlos.

<sup>5</sup> Eine Verbindung zwischen Joch und Beipferd nimmt Reichel (S. 141) an.

nisse zu benutzen sein dürften. Am *μασχαλιστήρ* des Stangenpferdes ist häufig ein Kreuzholz angebracht, das, mit kleinen Stacheln besetzt (auf 150, Taf. XXXI, als Pünktchen, 151, Taf. XXX, im Profil deutlich), das 'Drängeln' des Beipferdes verhüten soll (Reichel, a. a. O. 141f.). — Nicht genügend beachtet ist bisher die Form des Jochkissens, wie sie sich bei 146, 148, 158 (Taf. XXXII) darstellt: ein halbkreisförmiger Wulst liegt quer über dem Jochbogen oder dem *οἶαξ*, kann also in dieser Anordnung nie seinen Zweck, das Tier vor dem Scheuern des Joches zu schützen, erfüllen; auch ist seine Form so nicht mit den von Reichel, a. a. O. 134ff. rekonstruierten und mit sicheren Beispielen belegten Polstern und Wickeln zusammenzubringen. Auch der hier Abb. 9 nach Daremb.-Saglio I 2 1640, fig. 2220 wiedergegebene Ausschnitt<sup>1</sup> unseres Vasenbildes 167 (Abb. 8) berechtigt nicht zu der Deutung 'Kissen' schlechthin, zumal hier die Konstruktion ganz unklar wäre: das aufgebogene Deichselende und beide *οἶαξες* sind diesseits des 'Kissens' sichtbar, das seinerseits wieder den Rückenkontur des Pferdes überschneidet (vgl. auch Gerhard, AV. 251). Will man alle diese Fälle nicht mit Verständnislosigkeit des Malers erklären (die strenge Profilansicht dieser Details mußte freilich besondere Schwierigkeiten machen), wogegen die sorgsame Wiedergabe der verschiedenen Riemen und Zaumzeugteile spricht, so muß man sich nach einer anderen Deutung umsehen. Sicher ist wohl, daß der fragwürdige Gegenstand zu den noch nicht gebrauchsfertig hergerichteten Teilen des Geschirrs gehört, sonst könnte auch in dem abgebildeten Falle nicht der Gurt des Beipferdes unter ihm hervorkommen. Es wird sich in der Tat um das Tuch handeln, mit dem das Jochholz umwickelt werden soll (Reichel, a. a. O. Fig. 78 u. 79), und das hier vorläufig zusammengeknüllt bald über einen *οἶαξ* gehängt (148, 158, Taf. XXXII), bald in Windungen Deichselende und *οἶαξες* umschlingend auf das Joch gelegt ist (152, Abb. 10; Gerhard, AV. 251). Die Körperlichkeit dieses Tuchknäuels wäre dann am besten auf 152, 149 (Taf. XXXI), 170 wiedergegeben. Ich gestehe, daß diese Erklärung nicht endgültig befriedigt, zumal die Frage offen bleiben muß, warum denn die Umwicklung bei

<sup>1</sup> Vgl. auch Heberdey, Altatt. Porosskulpt. 12 mit Abb. 4 zum Hydragiebel.

jedem Anschnitten neu vorgenommen sein sollte, statt ein für allemal am Jochholz zu bleiben (vgl. Zahn, a. a. O. 231 Anm. 8).

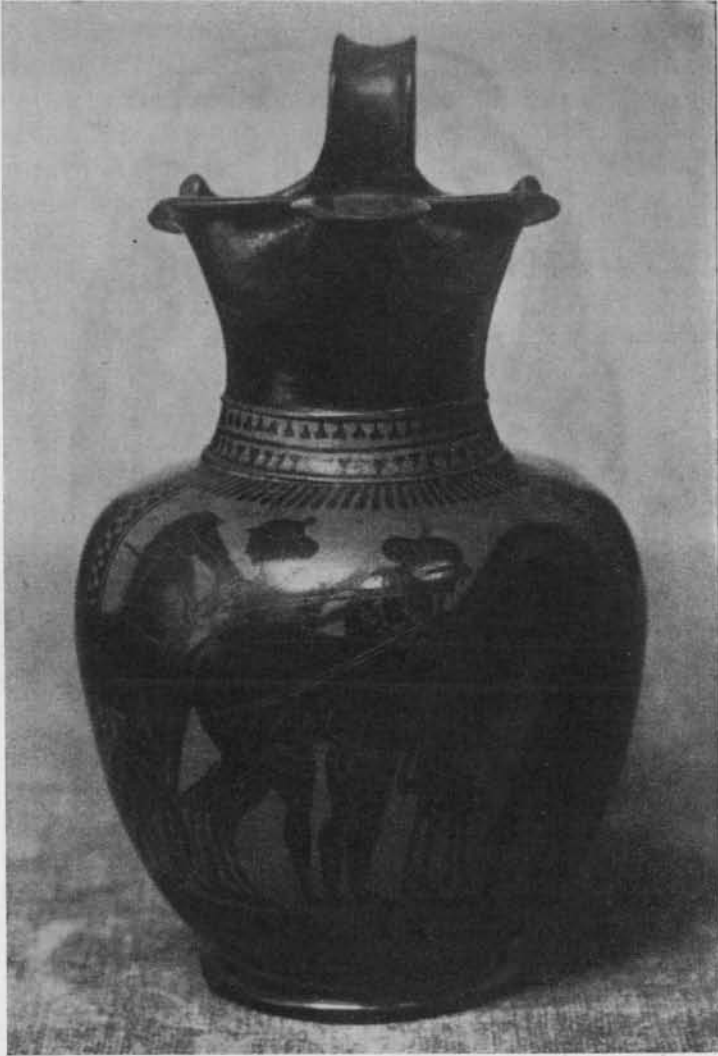


Abb. 8. Kanne im Louvre (167).

Ehe wir uns zu den Personen wenden, die um das Gespann tätig sind, sei auf einen kleinen Nebenzug hingewiesen, der wieder einmal besonders geeignet ist, die Festigkeit bild-

licher Tradition zu beleuchten. Vier der nicht häufigen Fälle, in denen sich auf dem Oberschenkel der Pferde ein Punktkreis findet<sup>1</sup>, liegen innerhalb unserer kleinen Vasengruppe: **146, 147, 148, 158** (Taf. XXXII). Weitere Beispiele hierfür bei Zahn, a. a. O. 232f. Anm. 21. Bei zweien der Pferde der Lekythos **168** sitzt an der gleichen Stelle ein Brandzeichen, und zwar in Form eines Kerykeion (beim Beipferd am vorderen Schulterblatt), genau wie auf einer makedonischen Pausaniasmünze (Daremb.-Saglio II 800, fig. 2757; vgl. Head, *Historia nummorum*<sup>2</sup> 221, fig. 132), am Schildzeichenpferd des gestürzten Griechen auf dem New Yorker Amazonenkrater (Furtw.-Reichh. 116; dazu Hauser II

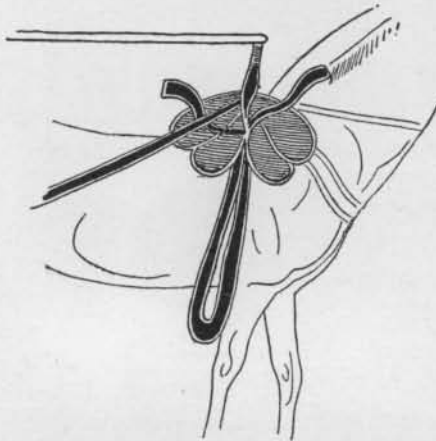


Abb. 9. Ausschnitt aus Abb. 8 (167).

S. 298 mit Anm. 1) und wohl auch am Pferd einer epiktischen Augenschale (vgl. Daremb.-Saglio II 800; Pernice, a. a. O. 33 Anm. 13; Heydemann, *Vasensamml. Neapel* 409 Anm. 1 zu Nr. 2857).

Schon an der erwähnten Iliasstelle läßt Priamos neun Söhne sich tummeln, ihm den Wagen zu schirren; und auch bei unseren Bespannungsszenen ist die Zahl der beschäftigten Personen auffallend groß.

Ständige Hauptpersonen sind zunächst der Lenker im weißen Chiton, mit Anscharren beschäftigt, und eine andere Person, die die Zügel hält, aufsteigend oder doch hinter dem Wagen stehend. Sie ist auf **155** durch ihr Alter, auf **147, 152** (Abb. 10), **158** (Taf. XXXII), **170, 176** durch ihr sorgsames Gewand, auf **146, 153** (Taf. XXIX), **164** durch Hoplitenrüstung als der Herr des Gespannes charakterisiert, der die Zügel solange hält, bis der Lenker mit dem Anscharren fertig ist. Bildliche Tradition wirkt wieder in frappanter Stärke, wenn der Zügelhaltende auf **153** (Taf. XXIX) — trotz Anwesenheit

<sup>1</sup> Daß es sich um einen Haarkranz, nicht um ein Brandzeichen handelt, wie ich früher glaubte, zeigt Zahn, a. a. O. 232 Anm. 20.

eines Lenkers — den böotischen Lenkerschild auf den Rücken bekommt.

Die Tätigkeit des Lenkers, der stets an der gleichen Stelle, in seiner weißen Vertikale vom Rumpf der Stangenpferde überschritten, den Kopf auf seine Arbeit senkt<sup>1</sup>, besteht auf 147 deutlich in einem Drehen oder Binden; er zieht irgendeine Schleife, vielleicht die des *μασχαλιστήρ* zusammen, und die beste Ergänzung dazu bietet 150 (Taf. XXXI). Bei 168 scheint er etwas anzuheben, zu lockern, auf der Scherbe Chigi (145) macht er sich oben am Joch zu schaffen. Von dem Lenker der Madrider Vase (155) erhofft man am meisten Klarheit in dieser Frage, denn er steht ausnahmsweise diesseits der Pferde; mit der Rechten hält er das *λέπαθρον* für das links herangeführte Pferd bereit<sup>2</sup>, was aber die leer ausgestreckte Linke tut, bleibt dunkel; vielleicht drängt sie das Stangenpferd zur Seite. Ein neues Motiv bringt der Maler der rotfigurigen Hydria 180, wenn er den Epheben, der hier an die Stelle des Lenkers tritt, mit den Armen das Pferd umfassen und ihn den Brustgurt zurechtrücken läßt<sup>3</sup>.

Wir sind von den Ausfahrtsszenen her gewohnt, eine Person vor den Pferden zu finden, wie den Hippotion des Amphiaroskraters. Auch die Mehrzahl der Schirrszenen folgt dieser Regel, nur pflegt der hier übliche Pferdebursche entsprechend der stärkeren Handlung des dargestellten Vorgangs auch mit an den Pferden beschäftigt zu sein. Unser ältestes attisches Beispiel, die Nearchoscherbe (144), zeigt Achill selbst an dieser Stelle, der das linke Stangenpferd am Oberkopf und Zaum festhält (die Aufzäumung ist schon fertig angelegt). Stehende

<sup>1</sup> Beachte die immer nahezu geschlossenen Füße des Wagenlenkers. Sie sind in dieser Zeit ebenso typisch für ihn (auch wenn er nicht auf dem Wagen steht), wie zu der des delphischen Wagenlenkers.

<sup>2</sup> So ist der breite Gurt, den er hält, und der ja auf so vielen anderen Bildern am Joch hängt, zum mindesten in der Vorlage zu verstehen gewesen, die der Maler benutzte. Dieser hat ihn mit den Zügeln zusammengebracht, so daß der aufsteigende Alte wohl in die Luft greift.

<sup>3</sup> Auf die Übertragung dieses an feste Stelle gebundenen bärtigen Lenkers in die Ausfahrtsszene der Jenaer Hydria (78, Taf. XXX) wurde schon S. 278 hingewiesen. Umgekehrt erscheinen Frauen der Abschiedsszenen in unserm Anschirrbilde 157.

Männer, das Pferd haltend oder streichelnd, zeigen auch 154, 157, 160, 162. Wenn wir aber schon auf der Lekythos von Megara Hyblaea (172) den Pferdehalter mit etwas eingeknickten Knieen stehen sehen, ebenso 147, 155, 176, 180, ohne daß diese Stellung hinreichend begründet wäre, so zeigt dieser Zug, daß den Malern bereits ein anderes Motiv vorschwebte, das auf der Mehrzahl unserer Bilder das Typische ist: der gebückt stehende Mann oder *παῖς*, der, mit dem Oberkörper hinter dem linken Stangenpferd verschwindend, sich an dessen linker Seite zu schaffen macht; bei ihm sind die gekrümmten Beine durch die Bewegung des Körpers motiviert<sup>1</sup>, und von hier aus wird das Standmotiv auf jenen ersteren Typus übertragen sein, allenfalls umgedeutet als ein Stemmen des Körpers gegen die unruhige Bewegung der Tiere. Die nächstliegende Erklärung für die Tätigkeit dieses gebückten, stets nackten oder nur mit der um die Hüften geschlungenen Chlaina bekleideten Stallburschen dürfte die sein, daß er dem Lenker beim Zusammenbinden des *μασχαλιστήρ* behilflich ist. Dieser Gurt wird, wenn er überhaupt noch unter dem Bauch des Pferdes durchgeführt und nicht, wie es auf den jüngeren Stücken die Regel ist, nur als Zierband um den Hals gelegt ist, nur durch eine Schleife an

<sup>1</sup> Das Motiv des Bückens mit dem einen gebeugt vorgesetzten Bein hat die griechische Malerei erst so recht an den Palästraszenen des frühen rf. Stils ausgebildet, z. B. bei Epheben, die ein Waffenstück oder dergl. vom Boden aufnehmen. Hier möge es genügen, auf die bei Studniczka, Arch. Jahrb. XXVI 1911, 105f. angeführten Beispiele zu verweisen, denen aus der Reliefplastik die Athena des Siphniefrieses hinzugefügt sei (Fouill. d. Delphes IV pl. 13—14 = K. i. B. 209, 6). Zum Beleg dafür, wie sich die hocharchaische Kunst um das Motiv bemüht, seien genannt: die Thetis auf der Oinochoe Branteghem, Arch. Jahrb. VII 1892 Taf. 1; der den Minotauros tötende Theseus, Coll. Somzée, pl. 43 (hier wohl unter dem Einfluß des Ringerschemas); der unterliegende Ringer des sf. Deckels Brit. Mus. B 596 = JHS. XXII 1902, 43 fig. 1. — Die Wiedergabe der uns am natürlichsten erscheinenden Art des Bückens, derjenigen mit gespreizten Beinen, hat die griechische Flächenkunst im Bewußtsein der Schwierigkeiten einer unzweideutigen 'perspektivischen' Darstellung meines Wissens nie versucht. — Bei dem so recht archaisch-sachlichen Verstecken des Kopfes und der handelnden Hände des Pferdeburshen erinnern wir uns, wie gern auch auf sf. Ausfahrtsszenen die Person vor den Pferdeköpfen halb von diesen verdeckt wird.

der Seite zusammengehalten<sup>1</sup>, und um sie zu der erforderlichen Straffheit zusammenzuziehen, dazu gehörten sicherlich zwei Personen (eine zum Ziehen, eine zum Halten). Ein anderer Geschirrtteil kommt bei so tiefer Beugung des Körpers auch nicht in Frage. Am stärksten ist die Anstrengung der Bewegung auf der Lekythos 170 zum Ausdruck gebracht.

Hier ist auch der Berliner schwarzfigurige Pinax (Ant. Denkm. II 10, 4) zu vergleichen, auf dem vor einem Maultiergespann ein durch seine Kleinheit als Sklave gekennzeichnet, bärtiger Mann damit beschäftigt ist, eine weiße Stange, die mit dem oberen Ende zwischen den Tieren verschwindet, aufzurichten oder zu entfernen. Hirschfeld (Text dazu S. 5)<sup>2</sup> hat sie wohl richtig als die literarisch bezeugte Stützstange gedeutet, mit der man während des Haltens zur Erleichterung der Tiere das Joch stützte. Sie fällt beim Rennwagen natürlich fort, weil hier die Längsverbindung zwischen Wagenrand und Deichselende den Vertikaldruck des Joches annähernd aufgehoben haben wird; die Längsverbindung fehlt aber beim Maultiergespann, d. h. bei anderen Wagenformen.

Wir wenden uns den Personen zu, die die Beipferde heranzuführen. Es gibt zwei Möglichkeiten, ein Pferd zu führen: man zieht es hinter sich her, oder man geht neben ihm. Die schulmäßige, kavalleristische Methode ist die zweite<sup>3</sup>. In der Kunst (auch des Orients) sind beide Arten dargestellt worden, nur der geometrische Stil mit seinem peinlichen Nebeneinander kennt nur die erste. Es ist gut möglich, daß im geometrischen Stil die antithetische Gruppe des Mannes zwischen zwei Pferden<sup>4</sup> das Primäre war, und daß es bereits einen Schritt weiter vom

<sup>1</sup> Merkwürdig ist die Dünneheit des *μασχαλιστήρ* gegenüber dem breiten *λέπαθρον*; er ist im sf. Stil, wenn er nicht überhaupt fehlt, immer nur durch eine Ritzlinie wiedergegeben; schon korinthisch z. B. auf unserer Nr. 5 (Abb. 5) und der Leipziger Scherbe Arch. Anz. 1923/24, 76 Abb. 14.

<sup>2</sup> Vgl. auch Festschrift für Overbeck 8. — Deutung dieser Pinakes als Friesplatten eines Grabmales: Pfuhl, Neue Jahrb. XVII 1911, 178 Anm. 1.

<sup>3</sup> Xenophon, *Περὶ ἵππ.* VI 5.

<sup>4</sup> Vgl. Milchhöfer, Anfänge der Kunst 178; Loeschcke, Bonner Studien 249 ff. (dazu gut berichtend Wernicke, Hermes XXVI 1891, 65 Anm. 1); Petersen, Öst. Jahresh. VIII 1905, 77; Schweitzer, AM. XLIII 1918, 132 (dazu 108 Abb. 27, 144 Abb. 32, Taf. IV 5).

Ornamentalen zum Figürlichen um seiner selbst willen bedeutet, wenn das eine Pferd fortfällt und so der nackte Typus des Pferdführenden entsteht<sup>1</sup>. Es gab sich dann von selbst, daß der Mann sich zum Pferde umdreht, wie auf allen unseren Schirrszenen, in denen dieser erste Typus erscheint (147, 148, 149, Taf. XXXI, 151, Taf. XXX, 152, Abb. 10, 156, Taf. XXVIII, 160, 161, 172, 176)<sup>2</sup> oder schon auf der Chigikanne. Auf dieser ist auch bereits die rechtwinkelige Krümmung des Armes mit nach außen gekehrtem Ellenbogen vorgebildet<sup>3</sup>, wie sie 147, 148, 149 (Taf. XXXI), 175 zeigen, ein Archaismus und doch eine gut beobachtete, gespannte Haltung; sie ist weniger hart z. B. 160, 172, 176, wo die zügelhaltende Hand bis vor den Körper gebracht ist: das ist dann ganz der Typus des 'Umblickenden', den wir kennen (s. S. 281). Der locker gebeugte Arm mit Ellenbogen nach unten dagegen (151, Taf. XXX, 155) läßt sich direkt von jener geometrischen Form des Motivs herleiten.

Die Hydrienbilder 153 (Taf. XXIX), 154, 158 (Taf. XXXII) zeigen den anderen Typus: das Pferd wird seitlich geleitet. Das ist im schwarzfigurigen Stil sonst das häufigere, einfach weil Szenen mit pferdführendem Reiter die häufigeren sind, und der Reiter geht eben neben dem Pferd. Hier haben die Maler viel experimentiert<sup>4</sup>, bis vom hochschwarzfigurigen Stil ab das ruhige Führen, und zwar von jenseits des Pferdes (von ihm überschritten) zum festen Typus wird, wie es die mykenische Malerei bereits gekannt hatte (s. S. 240). Die epiktetische Schale 181 (Taf. XXXIV) bringt auch hier etwas Neues, wenn der Führer diesseits des Pferdes steht und mit der Rechten über seinen

<sup>1</sup> S. Tiryns I Taf. 15, 13.

<sup>2</sup> Da sich jede Bewegung hier so von selbst aus der dargestellten Handlung versteht, braucht man nicht an Typenübertragung zu denken, wenn der Pferdführende des ägyptischen Reliefs Wilkinson, Manners and Customs I pl. IV sich in nichts Wesentlichem von dem der Madrider Hydria 155 oder der Oxforder Amphora 163 (Taf. XXXIII) unterscheidet.

<sup>3</sup> Cultrera, Ausonia VIII 1913, 121 beobachtet richtig, daß die Arm- und Handhaltung des Pferdführenden sich in nichts von der der Reiter des gleichen Bildes unterscheidet. So typenarm ist diese Stufe noch.

<sup>4</sup> S. die 'tyrrhen.' Amphora im Louvre E 851 = Thiersch, Tyrrhen. Amphoren Nr. 11 = Mon. d. I. III 46, 6; oder die hocharchaische sf. Hydria, München, Jahn 1276; die sf. Schale JHS. V 1884 pl. 43.

Rücken hinweggreift, so daß sie vom Pferdehals verdeckt wird. Ganz für sich steht die Lekythos aus Megara Hyblaea (172), wo das Beipferd in Vorderansicht mit zur Seite gedrehtem Kopf erscheint: ein Ausschnitt aus Bildern des Viergespanns von vorn<sup>1</sup>. — Die Gruppe von Mann und Roß endlich, wie sie die Hydria 154 vor Augen führt (der Kopf des Pferdführers erscheint eben noch unter dem aufgeworfenen Pferdekopf) gehört zu einer der zahlreichen Variationen dieses Themas, wie sie die Maler der Zeit des epiktetischen Kreises aus dem Leben gegriffen haben (vgl. auch die rotfigurige Szene 180).

Zu den neben den besprochenen gelegentlich noch auftretenden Figuren ist nichts zu bemerken; zum Teil sind sie aus dem Typenschatz der Ausfahrtsszenen bekannt. Nur auf einiges sei noch aufmerksam gemacht. Die Männer in Barbarentracht zeigen z. T. die oben abgerundete Form der Mütze (146, 155), wie sie zur Zeit des beginnenden rotfigurigen Stils infolge Berührung mit den Persern üblich wird und bei den Schalenmeistern die Regel ist. — Ebenso begegnet erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts auf attischen Vasen die Sitte, den Helm auf den Oberkopf zurückzuschieben<sup>2</sup>, die dann allgemein gebräuchlich wird (145, 146, 150, Taf. XXXI, 152, Abb. 10). Der Maler der Hydria 146 ist noch nicht recht mit diesem Thema fertig geworden: der Helm balanziert in ganz undenkbarer Weise auf dem Oberkopf und scheint dem Lenker viel zu klein zu sein.

Über das Auge auf dem Chiton des Wagenbesteigenden 153 (Taf. XXIX) s. S. 244 Anm. — Auf derselben Vase hat sich getreulich der zur Abschiedsszene gehörige Hund eingefunden.

<sup>1</sup> In Verbindung mit der zügelhaltenden Person z. B. Wien, Masner 237.

<sup>2</sup> Das älteste mir bekannte Beispiel dafür überhaupt ist die klazomenische Vase Ant. Denkm. II 55, 2a. — Im attisch sf. z. B.: Amphora des Vatikan mit Heimbringung des toten Helden, Helbig I<sup>3</sup> 479 = Gerhard, AV. 211, 3; Neoptolemos auf Amphora München 1470 (Jahn 1295B) = Gerhard, AV. 227 (Kampf um Achills Leiche). Und wieder geht das Motiv mit den Brettspielenden Helden zusammen: Exekiasamphora, Furtw.-Reichh. 131 = Pfuhl, Mal. u. Zeichn. Abb. 229; Bologna, Pellegrini, Vasi ant. 196 = Gerhard, AV. 219, 1; Louvre, Pottier II pl. 84, 299 usw. (vgl. Exkurs III S. 368). Auch auf unserer Jenaer Hydria (78, Taf. XXX).

## 2. Komposition.

Es gibt im Formenschatz der schwarzfigurigen Malerei kaum eine vielfigurige Komposition, die ihre Typik so fest durch fast alle Repliken bewahrt wie gerade die Anschirrungsszene. Bestimmend für das ganze Bild ist natürlich wieder das unveränderliche Gespann. Immerhin scheiden sich einige Zweige der Überlieferung voneinander.

Die stärkste Gruppe (147, 148, 149, Taf. XXXI, 151, Taf. XXX, 152, Abb. 10, 160, 162, 167, Abb. 8, 169, 171, 176) gibt ganz gleichmäßig von links nach rechts: Zügelhaltenden — Beipferd — Pferdführer zurückblickend — Lenker — Pferdeköpfe — Mann vor den Pferden; 154 und 170 weichen nur durch die Kopfrichtung (geradeaus) des Beipferdführers ab. Diese Figuren sind der Kern, und wenn die Lekythos 171, die Zwillingshydrien 148 und 149 (Taf. XXXI) oder die Hydria 157 rechts und links Figuren zugeben, so ist das nur die Folge von breiterem Bildfeld, und der Maler der Kanne 167 (Abb. 8) schneidet rücksichtslos mit dem Rahmen durch Wagen und Beipferd hindurch und läßt so den Zügelhalter weg. — Man kann sagen: diese Komposition setzt sich aus zwei Gruppen zusammen, deren Mittelpunkte je die Pferdeköpfe sind. Zwischen den voneinander abgewandten Köpfen des Lenkers und des Beipferdführers liegt die Cäsur, die im Hydriabild 148 fast zur Dihärese wird. Die Würzburger Amazonenhydria 151 (Taf. XXX) rahmt ganz bewußt, wenn die beiden Randfiguren sich nach außen umdrehen. — So klar durchschauen wir selten, was überkommener Typus, was eigene Zutat des Vasenmalers ist.

Eine zweite Reihe ist nicht ganz so klar zu analysieren, aber doch erkennbar. 154 unterscheidet sich von den eben besprochenen Bildern dadurch, daß der Beipferdführer seitlich führt, also durch den Kopf des Pferdes vom Lenker geschieden wird. Die Komposition wird so unzerlegter, der Zug nach einer Richtung mehr betont. Das verstärkt sich auf 150 (Taf. XXXI), wenn noch das vierte Pferd mit Führer im gleichen Schema dazu kommt. Gemildert ist es wieder 164, wo der alte Vater der Abschiedsszenen eingeschoben und dem wagenbesteigenden Helden zugekehrt ist.

Die Münchener Vase **150** (Taf. XXXI) leitet über zu einem dritten Typus, der aber ebenso wie der zweite mit dem ersten nahe verwandt bleibt. Ihn repräsentieren die Vasen, die die dargestellte Handlung vollständiger geben, indem sie das vierte Pferd hinzufügen. Angesichts der Geschlossenheit der ersten Reihe wird man sich hüten zu sagen, diese dritte sei ihrer Vollständigkeit wegen die ursprünglichere. Sie ist übrigens für eine breitere Fläche geschaffen als ein Amphoren- oder Hydrienbildfeld zu bieten vermag; das zeigt das Übergreifen über den Rand bei **155** und das skrupellose Abschneiden bei **163** (Taf. XXXIII), den beiden Repräsentanten dieses Typus. Die Bildgründe häufen sich, die Komposition wird gedrängt wie auf den erzählungslustigsten schwarzfigurigen Vasen, und die Ineinanderschachtelung am rechten Ende — Lenker, linkes Beipferd, dessen Führer, Stangenpferdeköpfe — ist kein Gewinn. Dabei tut es der Übereinstimmung des Motivs keinen Abbruch, wenn der Lenker auf **155** einmal diesseits der Stangenpferde steht und so auf der rechten Bildseite einen Ausgleich in der Tiefenwirkung schafft für das diesseits herangeführte Beipferd und seinen Führer: bei **163** (Taf. XXXIII), wo das unterblieben ist, empfindet man die unausgeglichene Massenverteilung in der nahen linken und der nach dem Hintergrund zu geschichteten rechten Seite. Es ist lohnend sich klarzumachen, daß endlich **150** (Taf. XXXI), wenn man will, eine Verquickung von Typus 2 und 3, sieben Gründe hintereinander baut: 1. r. Beipferd, 2. dessen Führer, 3. r. Stangenpferd, 4. l. Stangenpferd (vom rechten noch besonders durch Drehung des Kopfes in Vorderansicht abgesetzt), zu 3. und 4. der Wagen, 5. Lenker und dessen Gehilfe, 6. l. Beipferd, 7. dessen Führer. Bemerkt muß noch werden, wie sehr das Motiv, Pferde so zu staffeln, daß der Kopf des zurückbleibenden über der Kruppe des vorderen erscheint, die griechische Malerei immer wieder beschäftigt hat: am Wagenrennen kehrt das oft wieder, und die Piraeus-Amphora (*Ep. ἀρχ.* 1897 πιν. 6 = Pfuhl, Mal. u. Zeichn. Abb. 88) hat es bereits in reinsten Form; ebenso die Reitergruppe der Chigikanne (s. ob. S. 294).

Für sich geht die Bologneser Vase **165**. Beide Beipferde werden hier von jenseits des Wagens herangeführt, das zweite dreht

den Kopf in Vorderansicht. Statt eines Führers hat aber der Maler vor das erste den kleinen *παῖς* mit erhobenen Armen gesetzt, wie er uns von manchen Auszugsszenen her wohlbekannt ist. Angesichts des riesenhaften Rundschildes, der den umblickenden Krieger am linken Ende fast völlig verdeckt, mag man sich fragen, ob er einem Scherz oder einer versehentlich zu weit geratenen Zirkelöffnung sein Dasein verdankt.

Auch die Berliner Lekythos 168 läßt den Herakles beide Beipferde jenseits des Wagens heranzuführen und bringt zudem das neue Motiv, daß das zweite von ihnen unruhig steigt.

Einige Langfriese bedürfen wiederum der Erweiterung. Der Meister der Hydriaschulter 160 hilft sich, indem er einen Alten mit erhobener Hand, wie er ihn vielleicht selbst in manchen Abschiedsszenen verwandt hatte, dazu setzt. Etwas Neues gibt unter dem gleichen Bildfeldzwang die rotfigurige Hydria 180 und in noch strengerer Bindung an unsern ersten Typus die epiktetische Schale 181 (Taf. XXXIV): die beiden Nebenpferde werden von rechts und links herangeführt, die Komposition also zerlegt und neu zentral komponiert, mit bewußtem Gefühl für die mehr 'ornamentalen' Forderungen, die solche Bildfelder stellen. Strenger im Stil und daher in der Komposition noch nicht an das endgültige Schema gebunden ist die Lekythos 172.

Die älteste erhaltene attische Schirrszene, die des Nearchos (144), fällt ganz aus der Reihe der übrigen heraus und gab wohl etwas Eigenes. Ihr Gespann ist als einziges nach links gerichtet, der Lenker fehlt an der Stelle, an der er bei den besprochenen Typen fest ist, der Pferdführer ist auch individuell: seine Rechte faßt die Mähne des Tieres vor den Ohren und zieht ihm vielleicht den Schopf unter dem Stirnriemen zurecht. Das Ganze aber ist eingeordnet in die Szene der Waffenübergabe. Diese an sich so naheliegende Verknüpfung von Rüstungs- und Schirrszene steht vorläufig für sich.

Wie weit die in 145 trümmerhaft erhaltene Komposition vom üblichen Schema abwich, läßt sich aus dem Erhaltenen nicht ermitteln.

### 3. Stilistisches.

Unter den spätschwarzfigurigen Schirrszenen hebt sich eine Gruppe als eng zusammengehörig heraus. Von vornherein muß

auffallen, ein wie großer Teil dieser Bilder gerade das Bauchfeld von Hydrien schmückt. Ein derartiges Festhalten eines häufig wiederholten Motivs an einer Gefäßform kenne ich nur noch einmal: bei den schwarzfigurigen Brunnenszenen, deren Haften an der Hydrienform durch ihren Inhalt erklärt ist (s. Fölzer, Hydria 7). Hinsichtlich der Schirrszene sehe ich nur zwei Erklärungsmöglichkeiten für dies Zusammentreffen; entweder es handelt sich um Preise einer festgewordenen Form für Sieger im Wagenrennen oder vielmehr, da diese Preise selbst stets aus besserem Material bestanden haben werden (Fölzer, a. a. O. 13f.), um deren Nachbildungen für das Grab des ehemaligen Siegers; oder aber wir haben es mit einer Werkstatt zu tun, die eine Vorliebe für das Motiv hatte und vorzugsweise Hydrien herstellte; diese Werkstatt hätte dann eine Generation lang mehrere Maler beschäftigt. Aus dieser Gruppe sind die älteren und stilistisch unter sich durchaus verschiedenen die Nr. 145, 146, 156 (Taf. XXVIII). Anders steht es aber mit 147, 149 (Taf. XXXI), 151 (Taf. XXX), 150 (Taf. XXXI), 152 (Abb. 10), 153 (Taf. XXIX), 155, 158 (Taf. XXXII).

Für die Berliner Hydria (147), von der man ausgehen wird, weil sie das Motiv am reinsten gibt, es am ungezwungensten in den gegebenen Rahmen komponiert hat und überhaupt durch Sorgfalt obenan steht, kann ich jetzt auf Zahns eingehende Behandlung (a. a. O. 233ff.) verweisen. Er hat das Vasenbild wohl mit Recht dem Phintias zugeschrieben und in die Zeit 510—505 datiert. Das Bruchstück 158, dessen Photographie ich der Güte E. Zahns verdanke (Taf. XXXII), steht der Berliner Hydria am nächsten. Deren Figuren sind zwar feiner, mancherlei Unterschiede gewiß nicht zu verkennen, trotzdem wird man beide Bilder der gleichen Hand zuweisen dürfen. Die Führung der Gewandlinien, mancherlei Einzelheiten an Menschen und Pferden zeigen Übereinstimmungen, die sich kaum anders erklären lassen.

Wir schließen die Madrider Hydria (155) an. Sie steht der Berliner zwar nahe, ist aber nicht ganz so sorgfältig, und auch sonst sind Unterschiede nicht zu verkennen. Die Pferde haben nicht mehr die überaus stark vorgewölbten und stolz zurückgebogenen Hälse gut schwarzfiguriger Schule, wie sie

jene noch zeigt, sondern sind entwickelter. Vor allem ist das Profil der menschlichen Köpfe ein ganz anderes: es zeigt die im ganzen schwarzfigurigen Stil herrschenden stark vorspringenden Nasen, die freilich noch für Euthymides und Phintias charakteristisch sind. Und in die Sphäre jener beiden Meister weist auch der Mann in Barbarentracht am linken Ende des Bildes. Er ist wie ausgeschnitten aus Vasenbildern des euthymideischen Kreises<sup>1</sup>. — Die in zwei umgrenzte Felder zerlegte Bauchmuskulatur des Pferdführenden ist eine Errungenschaft der rotfigurigen Technik, aber die Art, wie der Bauch im reinen Profil unter die von vorn gesehene Brust angesetzt ist, bedeutet ein Hängen an schwarzfigurigem Archaismus: die rotfigurigen Meister haben bei ähnlichen Motiven von Anfang an versucht, eine Drehung innerhalb der Bauchmuskulatur anzubringen<sup>2</sup>; für das völlige Zusammenfallen der Bauchmittellinie mit dem Außenkontur von der Brustmuskelgrenze an bei gedrehtem Körper kenne ich in rotfiguriger Malerei (soweit sie Einzelheiten der Bauchmuskulatur gibt) keine Analogie. — Wenn man will, mag man sogar in der Kompositionsart, die einen so ausgebreiteten Körper zwischen Profile stellt, die Bildtendenz der euthymideischen Dreifigurenszenen wiedererkennen. — Der Mantelwurf des wagenbesteigenden Alten hält an der alten roten Streifung fest, geht aber im übrigen gut mit dem der Berliner Parallelfigur zusammen. — Der Meister der Madrider Vase dürfte auch die Oxforder Amphora (163, Taf. XXXIII) bemalt haben. Beiden Bildern ist das Sprengen des Bildfeldes gemeinsam, Herakles entspricht durchaus dem Pferdführenden des Gegenstücks, viele Details der Köpfe und Pferde (Übergang von Hinterhand zur Bauchlinie, breit hängende Schleife des Beipferdgeschirrs, Maulkörbe u. a.) kommen hinzu. — Der Amazonenaufbruch 151 (Taf. XXX) steht diesen beiden Hydrienbildern ebenfalls nicht fern.

<sup>1</sup> Euthymides: Furtw.-Reichh. 81. Kleophrades (s. Beazley, JHS. XXX 1910, 40 und Att. Vasenm. 69, 1): Furtw.-Reichh. 103, mit der gleichen Handbewegung wie auf der Madrider Hydria; Brit. Mus. E 254 und 255, Hoppin, Euthymides pl. III u. VI, Euthym. and his Fellows, pl. X (vgl. Beazley, Att. Vasenm. 65, 1 u. 2). Auch noch beim 'Eucharidesmeister': BSA. XVIII 1911/12 pl. XV (vgl. Beazley, a. a. O. 95, 20).

<sup>2</sup> Vgl. v. Lücken, AM. XLIV 1919, 142f.

Endlich ist hier die Münchener Hydria 150 (Taf. XXXI) anzureihen, und zwar näher an die Berliner als an die Madrider. Das seitliche Rahmenornament, die gegenständliche Palmettenkette ist in dieser Form im spätschwarzfigurigen Stil häufig und bei Andokides beliebt<sup>1</sup>. Die Kopftypen mit ihren am unteren Rande sorgfältig gestrichelten Haarkappen, leicht geschwungenen Nasen, ovalen Augen sind denen des Berliner Stückes ähnlich. Auch die schöne Verteilung von Rot (hier sehr sparsam, nur an Kopfbinden und einzelnen Teilen des Geschirrs verwendet) und Weiß (hier Chiton und Panzer des Wagenbesteigenden) ist beiden gemeinsam<sup>2</sup>.

Wird man die besprochenen Hydrien trotz ihrer Unterschiede als stilistisch nah zusammengehörend betrachten und als die entwickeltsten der ganzen Reihe jedenfalls in einer Werkstatt entstanden denken, so lassen sich drei andere auf den ersten Blick unter sich als Erzeugnisse desselben Töpferofens zusammenfassen: die beiden Münchener Exemplare 148 und 149 (Taf. XXXI) und das Londoner 154, und dazu wird man noch die Pariser Hydria 152 (Abb. 10) gesellen<sup>3</sup>. Sie sind älter als die schon besprochenen Stücke, stehen noch stärker in schwarz-

<sup>1</sup> Aber sonst als oberer und unterer Rahmen; seine seitliche, vertikale Anbringung auch 157.

<sup>2</sup> Kleins Vermutung (Lieblingsinschr. 6), daß der auf dieser Hydria gepriesene Liebling Leokrates der Sohn des schönen Strobos von der sf. Schale Gerhard, AV. 190/91, 3 u. 4 (Klein, a. a. O. 49) und somit mit dem Strategen (Thuk. I 105) identisch sei, paßt in der Tat zu der Chronologie ausgezeichnet.

Die Vase enthält noch eine technische Merkwürdigkeit. Die schwarze gravierte Linie, die vom Hals des rechten Beipferdes schräg nach rechts führt und unter dem Bart des Lenkers endet, kann man nur als das Kentron des Wagenbesteigenden erklären, obwohl sie dafür zu tief ansetzt (die verdeckten Arme des Zügführers werden in der Ergänzung ja überhaupt zu kurz). Sie setzt sich in einem bei richtiger Beleuchtung des Originals deutlichen, auch auf unserer Tafel erkennbaren Firnisstrich auf dem Körper des Beipferdes fort. Der Maler zog also das ganze Kentron erst in Firnis aus, um in seiner Richtung sicher zu gehen.

<sup>3</sup> Soeben erscheint Beazley's Aufsatz im JHS. XLVII 1927, 63 ff., der diese Vasen auch zusammenfaßt und in das Werk des 'Antimenes Painter' einreihet. Danach stammen auch unsere Vasenbilder 53, 72, 73, 99, 161 von der Hand dieses Meisters, von denen mir (außer von 73, Taf. XXIV) keine Abbildungen vorlagen.

figurigen Traditionen. Statt der schönen Palmettenranken tragen sie als Randornament alle die alte steife gegenständige Efeu-  
blattreihe. Unter dem Fußstreifen des Hauptbildes erscheint zweimal Tierfries, zweimal Jagdszene zu Pferde. Die Schulter-  
bilder wechseln. Zweimal ist der Schulterknick durch einen linksläufigen Mäanderstreifen betont, zweimal fehlt hier jede  
Absetzung. Die Pferdetypen sind durchgehends die im spät-



Abb. 10. Hydria im Louvre (152).

schwarzfigurigen Stil üblichen mit ihren übertrieben schlanken  
Beinen und stark aufgebogenen Hälsen: von dem allen vier  
Vasen eigentümlichen schlanken Jünglings-Typus mit den  
schmächtigen Hüften und langen Beinen führt keine Brücke zu  
den Akten frührotfiguriger Vasenbilder<sup>1</sup>. Am besten läßt sich der  
Lenker der Auszugsamphora 19 (Taf. XXIII) vergleichen. Die  
gestikulierenden Hände, besonders die von 148 mit ihren langen,  
geschweiften Fingern erheben sich in nichts über das übliche  
schwarzfigurige Schema. Dagegen spricht das letzte Stadium

<sup>1</sup> Er kehrt auch 157 wieder, doch stammt das Bild aus anderm Atelier.

der schwarzfigurigen Malerei aus dem Gewandstil, aus dem freien Fluß mancher Bewegungen (des Gebückten, des Wagenbesteigenden, des Pferdführenden bei 154, aus der selbstverständlichen Beugung des Lenkerkopfes bei 148). Als mindestens nahe verwandt wird z. B. die Auszugshydria 71 heranzuziehen sein.

Auch der Meister der Berliner Lekythos (168) gehört zu den Altmodischen, die die alte Technik festhielten, als das Neue schon ausgebildet und begehrt war. Die Vase bildet das Gegenstück zu einer ebenfalls in Berlin befindlichen Lekythos mit Herakles' Hesperidenabenteuer<sup>1</sup>.

#### 4. Für sich stehende Typen.

Zum Schluß seien noch einige Vasen genannt, die wir bisher ihrer abweichenden Typik wegen beiseite ließen.

Von ihnen läßt eine flüchtige Lekythos aus Delphi (175) noch am deutlichsten den Zusammenhang mit dem geläufigen Schema erkennen. Aber aus dem am Geschirr beschäftigten Lenker ist der 'Umblickende' neben den Pferden geworden, während das Beipferd von vorn herangeführt wird, diesmal von einem kleinen *παῖς*.

Auf der Athener Lekythos 174 hat ein Jüngling die beiden Stangenpferde an die Deichsel geführt (das voll sichtbare Joch löst leider nicht die Rätsel, die sich bei Besprechung des Jochkissens ergaben) und legt eben dem linken von ihnen das Kopfgeschirr um. Die Beipferde stehen nebeneinander hinter dem Wagen. Das rechte Stangenpferd aber zeigt sich in einer Art Verkürzung, die zugleich Hinterteil und Kopf in Vorderansicht gibt<sup>2</sup>. — Es ist eine von den frisch erzählenden individuellen Szenen, durch die sich diese späten Lekythen so oft auszeichnen.

<sup>1</sup> Publiziert Perdrizet, Rev. arch. 4. sér. VII 1906, I 235, fig. 3. Zu dem ganz eigenen Motiv des Herakles, der mit den Äpfeln in der Hand umblickend enteilt, ist die nächste (und einzige?) Parallele das Innenbild der epiktetischen Schale Berlin 2271, das Herakles im gleichen Motiv allein gibt.

<sup>2</sup> Zu den von Hartwig, Meisterschalen S. 110 Anm. genannten Beispielen ähnlicher Verkürzungen muß noch der frappante Versuch eines Pferdes in Rückansicht auf dem korinthischen Pinax Ant. Denkm. II 39, 1 b hinzugefügt werden.

Der Stil, die langen Pferdeköpfe, der Überschlag am Chiton des Mannes weisen die Vase tief ins V. Jh.

Sodann der Pinax der Sammlung Somzée (178) mit dem Anscharren eines zweispännigen Wagens für Leidtragende beim Leichenzug. Das übliche Wagenszenenschema ist auch hier kenntlich: zwei Männer im Wagen, ein dritter, von den Pferden überschritten, spricht zu ihnen, und vor den Pferden macht sich ein weiterer mit dem Geschirr zu schaffen. Das Polster, das hier über dem Nacken des Pferdes liegt<sup>1</sup>, erscheint in solcher Verwendung im Nacken nie bei Rennwagengespannen.

Als *curiosa* seien endlich erwähnt die messapische, frühestens dem IV. Jh. angehörige Vase in Frankfurt (182) mit der Szene vor dem Wirtshaus, wo ebenfalls ein Pferd aufgezäumt wird, und endlich das etruskische Geschmier einer Kanne in Würzburg (179) mit pferdführendem Mann (ein Pferd in Vorderansicht)<sup>2</sup>.

### E. Deutungsfragen. Mythos und *βλος*.

Die Interpretation von Einzelheiten hat uns bereits des öfteren auf Deutungsfragen größeren Umfangs geführt. Weniges sei nachgetragen, vor allem, um kurz zu der prinzipiellen Seite dieser Probleme Stellung zu nehmen.

Sichere 'Deutung' im alten Sinne erlauben zunächst die Beischriften. Vom Amphiaroskrater war genugsam die Rede: er bezeichnet die stärkste Individualisierung des Ausfahrtstypus nach bestimmter epischer Vorlage. Durch Beischrift als Amphiaros' Ausfahrt gesichert ist ferner das Bild der Chiusiner Amphora 42 (Taf. XXVII). Und wenigstens die Akropolisscherbe 13 werden wir unbedenklich ebenso deuten. Der troische Kreis im weitesten Sinne schwebte dem Maler von 5 (Abb. 5) vor,

<sup>1</sup> Vgl. auch Hirschfeld, Festschrift f. Overbeck 8.

<sup>2</sup> Als ein besonders deutliches Beispiel dafür, wie sich die verschiedenen Wagenszenen typologisch kreuzen, sei auf die Hydria Wien, Masner Taf. IV 222 hingewiesen: der wagenbesteigende Gott mit dem Mäntelchen auf der Schulter entspricht genau dem zügelhaltenden Jüngling der Münchener Hydrien 149 u. 150 (Taf. XXXI), und Hermes senkt seinen Kopf, als ob er sich viel mehr nach Lenkerart für die Jochbespannung der Pferde als für sein Heroldsamt interessierte; vgl. ob. S. 341 Anm. 3.

der Hektors Abschied von Priamos und Hekabe darstellte und dementsprechend den übrigen Figuren homerische Namen gab. Man erkennt deutlich, wie sich ihm von selbst solche Personen aufdrängten, die in den Geschichten des epischen Kyklos eine besondere Rolle spielten, ohne jemals in solcher Verknüpfung hervortreten: Polyxena, Cassandra<sup>1</sup>. Unter den willkürlichen Namen fällt Hippomachos auf, deshalb, weil Zusammensetzung mit *ἵππο-* bei solchen Namenfiktionen auffällig häufig ist (übrigens nicht nur in Wagenszenen)<sup>2</sup>. Wir nehmen gleich vier weitere Vasen unseres Kataloges voraus. Exekias benennt auf der Amphora 23 seinen Helden *Ἀρχιππος*, und der Krieger neben dem Wagen des *Καλλίας* auf 29 (Taf. XX) heißt *Ἀνθιππος*. Auch hier wird man nicht an eine bestimmbare Person glauben, in der Wiederholung des ähnlichen Namens aber bildliche Tradition sehen, die sich sogar auf die Beischriften erstreckt hat, wobei noch hervorzuheben ist, daß die beiden Vasen auch die Sirene und die lebhafteste Bewegung des zweiten Pferdes gemeinsam haben. Die Münchener Schirrszene 148, in der man von vornherein nichts Mythologisches suchen wird (ebensowenig wie unter *Σίμων*, *Σίκων*, *Εὐθνος* der Berliner Hydria 147) betont ihren *βίος*-Charakter noch durch eine ganze Serie solcher Namen: zweimal *Κάλλιππος*, dann *Αἰμιππος* und *Ἐφιππος*, und die Schwester-Hydria dazu (149, Taf. XXXI) hat wieder einen *Ἰπποτίων*<sup>3</sup>.

Ähnlich wie bei 5 liegt der Fall wohl bei der korinthischen Hydria 6: troische Sphäre (Hektor mit Beischrift), aber keine bestimmte homerische Szene<sup>4</sup>. Dagegen werden wir Heyde-

<sup>1</sup> Vgl. Brunn, Kl. Schr. III 86; auch Robert, Bild und Lied 23 mit Anm. 21 (dazu Loeschcke, Dorp. Progr. 1886, 11f.).

<sup>2</sup> Vgl. Luckenbach, Verhältnis der griechischen Vasenbilder zu den Gedichten des epischen Kyklos (Fleckeisens Jahrb. f. klass. Phil. Suppl. XI 1880) 544 u. 496.

<sup>3</sup> Vgl. soeben L. Curtius, Die Antike III 1927, 162ff.

<sup>4</sup> Außer den von Pottier im Text aufgezählten Namen steht noch unter den Pferden [Ξ]ΑΝΘΟΜ, auch über ihren Köpfen glaube ich in der Phot. Reste von Beischrift zu erkennen (X?), desgleichen vor der Frau links. Den Namen *Χάρον* möchte ich auf den Hund beziehen, denn *Χάρον* ist als Hundename bezeugt: Aesch. Fragm. 245 Nauck<sup>2</sup> (Pollux 5, 47). Und sollte das ΔΑΜΟΜ nicht auf den Alten gehen und aus [Π]Ρ[Σ]ΑΜΟΜ verderbt sein?

mann beistimmen, wenn er in dem Madrider Schirrbilde (155) die Iliasstelle  $\Omega$  268ff. von Priamos' Vorbereitungen zur Fahrt nach den Schiffen erkennen wollte: der wagenbesteigende Greis und daneben der Mann in Barbarentracht mit Beischrift  $\Pi\acute{\alpha}\rho\iota(\varsigma)$   $\kappa\alpha\lambda\acute{o}\varsigma$  dürften als Beweis genügen.

Daß auch die beigeschriebenen Pferdenamen sich in den erhaltenen Fällen niemals zu bestimmten mythischen Gespannen zusammenstellen lassen, ist bekannt. Wir können nicht einmal sagen, inwieweit der Maler epischen Reminiszenzen nachgab oder einfach Pferdenamen seiner Zeit einsetzte; denn solche redenden Namen wie  $\Xi\acute{\alpha}\nu\theta\omicron\varsigma$ ,  $\text{K}\acute{o}\rho\alpha\acute{\xi}$  (5, Abb. 5),  $\Phi\omicron\iota\nu\acute{\iota}\xi$  (5 u. 6) blieben immer lebendig<sup>1</sup>. Die Beischrift  $\text{K}\iota\alpha\nu\acute{\iota}\varsigma$  (5) hat Kretschmer (Vaseninschriften 31f. § 13) mit der  $\text{K}\iota\omicron\nu\acute{\iota}\varsigma$  der Madrider Schirrhidria 155<sup>2</sup> zusammengebracht. Doch braucht man m. E. die sprachlich schwer zu erklärende (Kretschmer, a. a. O. 32 und 238) Gleichsetzung nicht vorzuziehen, solange sich die ungezwungene Verbindung mit der bithynischen Stadt  $\text{K}\iota\omicron\varsigma$  darbietet, die doch für einen Troerauszug nichts Befremdendes hat, einerlei, ob wir den Namen auf das Pferd oder besser auf die eine der beiden Frauen davor beziehen<sup>3</sup>.

Von der ganzen Masse der übrigen Wagenausfahrten können wir, wie schon einmal bemerkt, wenigstens das sagen, daß sie in mythischer Sphäre gedacht sind, denn in Hellas war im VI. Jh. das  $\acute{\alpha}\rho\mu\alpha$  zu Kriegszwecken nicht mehr in Gebrauch<sup>4</sup>. Inwieweit die Maler aber an bestimmte Helden dachten oder

<sup>1</sup>  $\Phi\omicron\iota\nu\acute{\iota}\xi$  siehe z. B. Paus. VI 10, 7. — Vgl. ferner Robert, *Mélanges Perrot* 305f.; dagegen v. Wilamowitz, *Ilias u. Homer* 46 Anm. 3.

<sup>2</sup> Vgl. auch Klein, *Lieblingsinschr.* 2 43.

<sup>3</sup>  $\text{K}\iota\alpha\nu\acute{\iota}\varsigma$   $\gamma\alpha\acute{\iota}\alpha$  Apollon. Rhod. I 1177. — Weitere Pferdenamen auf unserer Exekiasvase 23:  $\Sigma\eta\mu\omicron\varsigma$ ,  $\text{P}\iota\omicron\rho\omicron\kappa\acute{o}\mu\eta$ ,  $\text{K}\alpha\lambda\iota\kappa\acute{o}\mu\eta$ ,  $\text{K}\alpha\lambda\iota\phi\acute{\epsilon}\rho\alpha$ ; auf der Nearchosscherbe 144:  $\text{X}\alpha\acute{\iota}\tau\omicron\varsigma$  und  $\text{E}\nu\theta\omicron\iota\alpha\varsigma$ .  $\text{K}\rho\omicron\upsilon\pi\iota\omicron\varsigma$  auf Leipziger korinthischer Scherbe: Rumpf, *Arch. Anz.* 1923/24, 76 Abb. 14. Vgl. die Zusammenstellungen mit Lit.: Kretschmer, *Vaseninschr.* 209f. § 196; Keller, *Antike Tierwelt* I 256ff.; Daremb.-Saglio II 799.

<sup>4</sup> Schon zu Tyrtaios' Zeit nicht mehr; vgl. Helbig, *Über die Einführungszeit der geschlossenen Phalanx* (Münchn. Sitz.-Ber., Phil.-Hist. Cl. 1911) 23ff.; derselbe ebd. 1897 II 271 f. u. 313; Lammert, *Neue Jahrb.* III 1899, 2f.; Bauer in Müllers *Handb. d. klass. Altertumswiss.* IV 1, 2, 3<sup>2</sup> S. 304; Delbrück, *Heerwesen und Kriegführung der Griechen* 1 34.

sich mit dem Allgemeinen dieser Sphäre begnügten, sollen wir nicht fragen und jedenfalls nicht durch Verallgemeinerung das eine oder das andere einfach leugnen. Während ein Teil der Schirrszenen die mythologische Sphäre beibehält (144 Achill, 163, Taf. XXXIII, 168, 181, Taf. XXXIV: Herakles und Athena, 151, Taf. XXX: Amazonen), haben wir wohl sicher *βλοσ* bei anderen der Schirrszenen mit ihren Epheben: Vorbereitung zur Rennfahrt; wir bewegen uns dabei ganz im Kreise der frührotfigurigen Palästrabilder. Dagegen können wir bei den etruskischen Friesen nicht einmal die allgemeine Frage: tägliches Leben oder mythischer Gedankenkreis? entscheiden, da in Etrurien der Kriegswagen bis in die klassische Zeit in Gebrauch war<sup>1</sup>. So bleibt für die etruskischen Denkmäler die Möglichkeit offen, daß sie Szenen aus dem Leben meinen, zumal sie mit kultischen Szenen, Prozessionen usw. abwechseln.

Das mußte für die einzelnen Gruppen der behandelten Denkmäler kurz ausgesprochen werden. Im Prinzip sind es jetzt allgemein bekannte Dinge. Der alte Streit um Mythos und 'Genre', d. h. die Frage, ob die griechische Kunst sich ursprünglich an Stoffen aus dem Epos geübt oder zunächst das tägliche Leben dargestellt und die hier gewonnenen Typen in zweiter Linie auf Szenen mythologischen Inhalts übertragen habe, ist längst als falsche Problemstellung abgetan. Furtwängler und Loeschcke, die beiden Gegner in diesem Streit, haben das später selbst erkannt. Auch die Art eines Ausgleichs, wie ihn Heydemann<sup>2</sup> durch das Schlagwort 'Heroisierte Genrebilder' zu gewinnen suchte, war in der Verallgemeinerung verfehlt und krankte vor allem an der Verwechslung der Begriffe 'Genre' und 'Typus'; im Grunde blieb auch er bei der alten Prioritätsfrage.

Wir glaubten wenigstens einen Typus unserer Ausfahrtszenen als aus einer bestimmten epischen Situation geschaffen

<sup>1</sup> Nachod, Rennwagen 5ff. — Helbig, *Mélanges Perrot* 167ff.; Furtwängler, Text zu Br.-Br. 586/587, S. 11.

<sup>2</sup> *Commentationes in honorem Th. Mommseni* 163ff.; vgl. auch Luckenbach, a. a. O. bes. 534f.; Milchhöfer, *AM*. V 1880, 181f. Anm. 3. — Ähnlich, aber doch noch besser empfunden scheint mir zu sein, was Brunn, *Kl. Schr.* III 170 ff. mit dem Terminus 'sante conversazioni' fassen wollte.

zu erkennen: den sitzenden Alten. In der Masse der jüngeren Bilder, die ihn erhalten haben, dachten die Maler wohl nicht mehr an den 'Halimedes'; hier wäre also der 'Mythos' das Primäre gewesen.

Es ist im Grunde das gleiche Verhältnis wie zwischen Sage und Märchen. Allmählich 'wird die Sage dem Märchen ähnlich, auch darin, daß sie schließlich nicht mehr um des Helden willen weiterklingt, der vergessen ist, trotzdem sein Name lebt, sondern um der schönen Geschichte willen, die aus seinen wirklichen Schicksalen herausgebildet ist. Und so mag es denn auch wohl geschehen, daß sich von der Sage ein ihr eigentümlicher, aus einem wirklichen Geschehnis typisch ausgebildeter Zug ablöst und nun namenlos als Schwank, Novelle, Märchen, durch die Lande fliegt, um dann auch wohl wieder einmal an eine andere geschichtliche Gestalt als fremdes Motiv angesetzt zu werden. In Wechselbeziehung stehen Sage und Märchen' (Bethe, *Mythus, Sage, Märchen* 27). — Es ist der gleiche Prozeß, den Einzelmythos, allgemein mythische Situation, 'Genre' in der bildenden Kunst durchmachen. Bildliche Tradition, Kompositionsgesetze des Bildfeldes, Veranlagung des Malers und sein Verhältnis zur Überlieferung sind die treibenden Kräfte dabei. Nur liebevolle Einzelbetrachtung kann diesem Ineinandergleiten gerecht werden, um bisweilen zu erkennen, wo die 'Sage' aufhört, das 'Märchen' beginnt<sup>1</sup>.

---

#### Exkurs I.

##### Das Motiv des Wagenbesteigens.

Die geometrische 'Theseusvase' (JHS. XIX 1899 pl. 8 = Buschor, *Griech. Vasenm.*<sup>2</sup> 37 Abb. 21 = Robert, *Archäol. Hermeneutik* 38 Abb. 24 = K. i. B. 112, 2) gibt den Prototyp des Amphiaraoismotives. Pernice interpretiert: 'der auf das Schiff zuschreitende Mann'. Aber so schreitet kein Dipylonmensch.

---

<sup>1</sup> Von Bemerkungen jüngeren Datums zu diesen Fragen zitiere ich noch: Robert an verschiedenen Stellen der *Archäol. Hermeneutik*; Bulle, *Handbuch* 31 ff.; Kekule, *Griech. Skulpt.*<sup>2</sup> 278 f.; Furtwängler, *Ägina* 310; Rodenwaldt, *Tiryns* II 135; Dragendorff, *Thera* II 215 (für die Fabelwesen).

Es ist der Augenblicksmoment gegeben, in dem der Mann den Fuß hebt, um in das Schiff zu treten. Auch das Festhalten mit der einen Hand, Rückwenden des Kopfes ist hier bereits fertig. — Der erste Wagenbesteigende erscheint vielleicht auf einer Phaleronscherbe (Graef, Akropolisvasen I Taf. 12, 345 I; vgl. v. Mercklin, AJA. XX 1916, 403). Er hebt auch die Ferse schon ganz wie Amphiaraos. — Im gleichen Schema besteigt der Herakles der melischen Amphora (*Εφ. ἀρχ.* 1894 πιν. 13) seinen Wagen und greift hinter der auf dem Wagen stehenden Braut vorbei nach den Zügeln. Und so finden wir denn das Motiv weiter, z. B.

auf dem großen klazomenischen Deckelsarkophag in London (Murray, Terrac. Sarcoph. pl. II = Mon. Piot IV 1887 pl. IV/V = Perr.-Chip. IX 273, fig. 126; Joubin, De sarcophagis Clazomen. 68, 25d);

auf der italo-ionischen Amphiaraosvase in München 132 (Abb. 7);

auf der Heidelberger Buccherovase 141;

auf der 'tyrrhenischen' Amphora Thiersch Nr. 53 (Arch. Jahrb. VIII 1893 Taf. 1; jetzt in Berlin. Vgl. Thiersch S. 56); der Wagenbesteigende ist der nächste Verwandte des Amphiaraos, auch im Pathos. Ganz ähnlich auf unserer Akropolisscherbe 13.

Das gleiche Ausbreiten des Körpers, nur ohne Drehung des Kopfes, zeigen auch die Wagenbesteigenden vom Rhitsonakantharos (JHS. XXIX 1909, pl. 26), von der Chiusiner Elfenbeinsitula (140), ferner (Kopf nicht erhalten) ein lokrisches Relief-fragment (Ausonia III 1908, 173). Im Amphiaraos des Berliner Kraters aber, dessen gewaltige Diagonale die stark betonten Vertikalen der beiden Bildhälften verbindet, findet das Motiv seine ausdrucksvollste Verwendung. — Endlich seien noch der eine Frauenräuber des Siphnierfrieses (Fouill. d. Delphes IV pl. IX/X = K. i. B. VII 210, 5) sowie die Athena ebenda (Fouilles IV pl. VII/VIII = K. i. B. VII 210, 3<sup>1</sup>) angeschlossen.

<sup>1</sup> Heberdeys (AM. XXXIV 1909, 157f.) dahingehende Beweisführung, daß die Göttin abstiege, halte ich nicht für zwingend, ohne freilich das Gegenteil beweisen zu können. Die Frage führt in das Problem der Darstellung des Gewandspiels schreitender Figuren überhaupt, das ich

Neben diesem Typus, der den Körper des Wagenbesteigenden möglichst ausbreitet und sich nicht genug tun kann, durch weites Spreizen der Beine den Effekt der wilden, raschen Bewegung zu steigern, steht ein anderer, gehaltenerer, der das auf dem Boden stehende Bein näher an den Wagen heranzieht, wodurch die ganze Gestalt eine senkrechtere Haltung bekommt<sup>1</sup>. Eine ähnliche Entspannung wird erreicht, wenn das Standbein etwas im Knie gebeugt wird. Solche Lösungen finden sich als charakteristisch auf den Terrakottafriesen (136 ff.), auf den Straußeneiern 142, auf dem klazomenischen Sarkophag Ant. Denkm. I 44, auf der Defennehscherbe ebd. II 21, 1 und auf der Masse der schwarzfigurigen Vasen. Auch der Hektor der korinthischen Hydria 6 hat im Standmotiv nichts von der Wildheit des Amphiaros.

Diese Zusammenstellung zeigt, daß eine lokale Trennung der beiden Typengruppen nicht durchzuführen ist. Nur soviel scheint daraus hervorzugehen, daß das starke Spreizen im hohen Archaismus beliebt war (die Ausbreitung des Körpers entsprach ja streng archaischer Tendenz überhaupt) und sich dann besonders im ionischen Kreise (im weitesten Sinne) gehalten hat, entsprechend der im frühen Archaismus im all-

hier nur andeuten kann. Es handelt sich für den Künstler darum, den Übergang zu finden von den geschwungenen Fältchen, die durch die Spannung des Gewandes über dem Oberschenkel entstehen, zu den Vertikalfalten der Hauptgewandmasse. Die verschiedenen Versuche zur Lösung dieser Aufgabe und ihre Phasen lehrt ein Durchblättern der Vasenbilder des entwickelten sf. und frühen rf. Stils; der Künstler der delphischen Athena aber steht mit der Stärke jener Spannung fast allein da: er läßt die Fältchen am gehobenen Bein noch über die Horizontale hinaufreißen. Nach meinem Gefühl sollten die Hauptfalten durch ihr Mitschwingen nach vorn den Eindruck der Spannung, eben des Hinaufreißen des Gewandes durch das Knie noch verstärken. Die beste Parallele bietet noch die Würzburger Amphora Urlichs III 141 = Gerhard, AV. 136, wo doch wohl kein Grund vorliegt, an ein Absteigen zu denken. Ansätze zeigen sich auch bei der 'wagenbesteigenden Frau' (AM. XXX 1905 Taf. 11 = K. i. B. VII 214, 2) und auf Vasen wie Gerhard, AV. 137, 325; Brit. Mus. B 318 = Catal. of Vases II 23 Fig. 30; attischer Pinax, Benndorf IV 1; in älterer Stilstufe auf der ionischen Vase München, Hackl-Sieveking 839, Fig. 108.

<sup>1</sup> Beide Typen auch auf ägyptischen Reliefs, gespreizter: Lepsius, Bd. VI Abt. III Bl. 92; senkrecht: ebd. Bl. 130 b. Auf letzterem auch das Umsehen!

gemeinen und in Ionien im besonderen wirkenden Vorliebe für starke Drastik<sup>1</sup>.

Die attische Kunst hat jenen überstarken Typus sehr rasch aufgegeben. Immer zeigt sich, vom hochschwarzfigurigen Stil an, in solchen Darstellungen ein Kräfte ausgleichendes Federn im Standbein oder Rumpf, wie man es am deutlichsten an der wagenbesteigenden Athena des Akropolisreliefs (JHS. XVII 1897, pl. VIII) oder am Iolaos des Hydragiebels (Brunn-Bruckm. 16 = Wiegand, Porosarchitektur Taf. VIII 4 = K. i. B. VII 205, 1) nachfühlen mag, sowie an der ganzen Reihe der schwarzfigurigen Vasen. Im reifen Archaismus macht sich sogar vielfach das Bestreben geltend, den Körper wieder mehr zu straffen, aber nun nach der Vertikale. So: in unseren Schirrszenen 149 (Taf. XXXI), 150 (Taf. XXXI); cf. Pelike, Gerhard, AV. 210; Stamnos Louvre G 56, Pottier pl. 95; Annali V 1833 tav. A; Pamphaioschale, Joubin, Sculpture grecque 137 fig. 41, wo 136 fig. 40 das schönste Beispiel am Ende dieser Entwicklung: der kapitolinische Wagenlenker<sup>2</sup>. Das Federn im Standbein und das straffe, senkrechte Aufsteigen nebeneinander zeigen die Reliefs der Athener Basis 135.

Wo die Attiker das alte Motiv mit den weitgespreizten Beinen beibehalten, ist seine Spannung stets gemildert durch die Profilansicht des Körpers und Kopfes, die an Stelle der ausgebreiteten Vorderansicht tritt: 'wagenbesteigende Frau' (AM. XXX 1905, Taf. 11 = K. i. B. VII 214, 2), unsere Vasen 10 (Taf. XV), 31 und v. a. Wie bezeichnend für die attische Kunst diese Mäßigung der Drastik und dann doch wieder formale Straffheit ist, braucht nicht ausgeführt zu werden.

Der Meister des Amphiarakraters war, als er den wagenbesteigenden Helden malte, so vollauf in das Problem vertieft, wie er der Stärke der Bewegung, entsprechend dem Pathos der Szene in jedem Körperteil Ausdruck verleihen könnte, daß er

<sup>1</sup> Für sich zu betrachten ist die ungeheuerliche Drastik des Wagenbesteigenden auf der Oxforder Hermogenesschale Gardner, Ashm. Mus. Nr. 231, fig. 20 = Hoppin, Black-fig. Vases 131 (unsere Abb. 1): sie wird noch verstärkt durch den Gegensatz zum winzigen Lenker.

<sup>2</sup> S. auch Ghirardini, Bullettino comunale Ser. III 3, XVI 1888 tav. 15—18, S. 237 ff. mit vielen Belegen für das Motiv. Helbig, Führer<sup>3</sup> Nr. 973.

unbekümmert den Amphiaraos in ganz unmöglicher Weise mit dem linken Arm zwischen Baton und dessen Schild durchfahren ließ, um den Wagenrand zu packen, ohne Rücksicht auf seinen eigenen Schild<sup>1</sup>. Auf die noch stärkere Verdrehung des 'tyrrhenischen' Amphiaraos 13 wurde schon hingewiesen (ob. S. 251).

Daß die kaum durchbrochene Regel dahin geht, daß die Wagenbesteigenden bei Rechtsrichtung des Gespannes mit dem linken, bei Linksrichtung mit dem rechten Bein aufsteigen, also immer den Körper von vorn sehen lassen, bedarf kaum des Hinweises<sup>2</sup>.

## Exkurs II.

### Die Bogenschützen auf schwarzfigurigen Vasen.

Hier soll nicht die Frage: Skythen oder einheimische Schützen? abschließend bearbeitet, sondern es sollen nur die Probleme festgelegt werden, wie sie sich heute darstellen<sup>3</sup>. Daß diese Gestalten in ausländischer Tracht nicht etwa mythische 'Barbaren', z. B. Troer wiedergeben sollen, hat Zahn in der unten zitierten Dissertation 44f. dargetan. Es sind Typen aus dem Leben, aus der Zeit der Maler, die hier in mythologischen Szenen verwendet worden sind, also ein Anachronismus wie

<sup>1</sup> S. Studniczka, Arch. Jahrb. XXII 1907, 157. — Der Maler der Hydria 6 hat solche Experimente gescheut: er drehte bereits den Körper ins Profil, ließ ihn senkrecht stehen, aber dabei die rechte Hand hinter dem Lenker durch nach vorn greifen; so kam ein unmöglich langer Arm und im ganzen ein langweiliges, steifes Bewegungsmotiv heraus.

<sup>2</sup> Vgl. Hauser, Arch. Jahrb. VII 1892, 61 oben; Ausnahme z. B. der Terrakottafries 138  $\alpha$ ,  $\beta$ .

<sup>3</sup> Des einfachen Zitierens halber stelle ich die wichtigste Literatur zusammen: Dümmler, RM. II 1887, 189ff.; Studniczka, Arch. Jahrb. VI 1891, 244f.; dagegen Winter, Arch. Jahrb. VIII 1893, 152ff.; Wernicke, Hermes XXVI 1891, 60ff.; v. Wilamowitz, Aristoteles u. Athen II 334 Anm.; Zahn, Darstellung der Barbaren I, Diss. Heidelberg 1896, bricht vor Besprechung der attischen Denkmäler ab; Helbig, Münch. Sitz.-Ber., Phil.-hist. Kl. 1897 II, 266ff.; dagegen Petersen, Öst. Jahresh. VIII 1905, 80 Anm. 19; Entgegnung Helbigs, ebd. 197f.; der zweite Teil der Arbeit von Schaumberg, Bogen und Bogenschützen bei den Griechen, Diss. Erlangen 1910 (131 ff.) bedeutet einen Rückschritt, da er sich zu einseitig auf wenige antiquarische Argumente stützt und das Material nicht erschöpft.

viele andere<sup>1</sup>. Für die Frage, ob es im VI. Jh. unter der Tyrannis bereits ein skythisches Polizeikorps in Athen gegeben habe, wie v. Wilamowitz wollte<sup>2</sup>, geben die Vasenbilder nichts aus. Denn hier handelt es sich doch in den meisten Fällen deutlich um eine reguläre Feldtruppe, zumal auf unsern Auszugsvasen.

Von korinthischen Vasen sind keine spitzmützigen Fremden bekannt (Zahn 79f.). Wohl aber erscheinen sie, und zwar bereits in orientalischer Tracht, auf den chalkidischen Vasen mit Darstellung des Kampfes um die Leiche in Tarent (Rumpf, a. a. O. Taf. 114—115) und in Tarquinia (ebda. Taf. 144—146), und zwar auf der ersteren als Gegner, je einer knieend zur Unterstützung der gegeneinander kämpfenden Hopliten: also sind sie nicht beide Troer. Bogenschützen mit Helm und Panzer oder Beinschienen sind allgemein verbreitet<sup>3</sup>, auch noch im V. Jh. (Ägina!). Der Maler des Londoner Kantharos (II2) stellt einen solchen neben die Hopliten in derselben Kuppelung, die später für die spitzmützigen Schützen typisch wird. Die fremden, orientalischen Gestalten kommen auch auf strengen attisch-schwarzfigurigen Darstellungen schon vor; zu den von Schaumberg beigebrachten Beispielen (Françoisvase; Amphora München 1375, Jahn 392A, abgeb. Münch. Stud. 493, Abb. 24) sind hinzuzufügen: die Kleinmeisterscherbe Graef, Akropolisvasen III Taf. 82, 1613 und die Vase bei Gerhard, AV. 95/96, die doch wohl den 'tyrrhenischen' zum mindesten sehr nahe steht<sup>4</sup> (Thiersch erwähnt sie nicht). Im späten schwarzfigurigen Stil werden sie dann stehend. Von den zahlreichen ionischen Beispielen, die Zahn (47 ff.) gesammelt hat, gehört die Mehrzahl in die Zeit des ausgebildeten Faltenstils. Das verbietet, ohne weiteres an eine bildliche Übertragung aus dem Osten zu denken.

<sup>1</sup> Wie weit da im Einzelfall der Maler einmal wirklich an Aias und Teukros dachte, wird schwer zu entscheiden sein.

<sup>2</sup> Ähnlich Studniczka u. Wernicke, dagegen Zahn 45f. Vgl. auch E. Curtius, Stadtgeschichte von Athen 164.

<sup>3</sup> Schon protokorinthisch: Johansen, Vases sicyoniens pl. XXXIII 1.

<sup>4</sup> So auch Nachod, Rennwagen 47 mit Anm. 3. Außer der dort aufgeführten Literatur vgl. Helbig, Münchn. Sitz.-Ber. 1897, 300 Anm.

Wenn bei den Schützen der Klitiasvase die Namen *Τόξαιος* und *Κιμμέριος* erscheinen, so läßt sich doch nicht mit Schaumberg weginterpretieren, was Zahn richtig betonte, daß der Maler hier barbarische Stammesangehörigkeit durch Namen und Tracht andeuten wollte. Die 'Mütze macht die Schützen' eben doch 'zu Barbaren' (gegen Schaumberg 133). Alle antiquarischen Untersuchungen, ob sich ihre Tracht in genauen Einklang mit sicher bezeugter Skythenkleidung und -bewaffnung bringen läßt, nützen da nichts. Es liegt auf der Hand, daß den Griechen als stärkstes Charakteristikum zuerst die Spitzmütze auffallen mußte, und durch diese kennzeichneten sie die Fremden in ihren Bildern aus der Erinnerung, solange sie die Vorbilder noch nicht täglich vor Augen hatten; im übrigen gaben sie ihnen griechische Bewaffnung<sup>1</sup>. Die Beispiele, die Schaumberg (133 mit Anm. 5) anführt, um die Spitzmütze als auch in Hellas von alters heimisch anzusprechen, zeugen gerade alle gegen ihn: das sind alles Mützentypen, die mit jenen skythischen mit ihrer lang ausgezogenen Spitze, ihrem Nackenschutz oder ihren Backenlaschen nichts zu tun haben. Auch Schaumbergs Argument (133), auf dem seine Hauptbeweisführung basiert: die Art den Köcher zu tragen — ist für die Entscheidung der Nationalitätenfrage nicht verwendbar. Die ältesten Darstellungen mögen auch hier wieder aus Unkenntnis griechische Sitte eingesetzt haben; und dann ist damit zu rechnen, daß die fremden Söldner, einmal griechischen Heeren eingegliedert, das griechische Köchertragen angenommen haben<sup>2</sup>. Wenn endlich der Maler der spätschwarzfigurigen Halsamphora Gerhard, AV. 192 dem

<sup>1</sup> Beispiele: Helbig, Münchn. Sitz.-Ber. 1897, 273 Anm. 2; vgl. auch Loeschke, Bonner Stud. 248 Anm. 5, 250 II, 255 oben.

<sup>2</sup> Nicht beweisend, aber doch heranzuziehen ist folgendes: die Vasen, die Memnon zwischen zwei Negern darstellen (gesammelt von Lung, Memnon 10; vgl. auch Buschor, Das Krokodil des Sotades, Münchn. Jahrb. XI 1919, 33ff.) geben einen Typus, der mit den anderen, schon erwähnten spät-schwarzfigurigen Halsamphoren mit Abschiedsszene zusammengeht: Hoplit zwischen zwei ihm zugekehrten Personen. Diese letzteren sind zuweilen unsere Schützen (z. B. Bologna, Pellegrini 196B = Gerhard, AV. 219, 4). Dieser Parallelismus ist dem Maler doch wohl bewußt gewesen; er verband mit den Schützen die gleiche Vorstellung des Fremden wie mit den Negern.

gefallenen Schützen zu Füßen des Diomedes und Hektor den Namen *Σκύθης* beischrieb<sup>1</sup>, so läßt sich doch auch hier nicht wegbringen, daß er mit der Tracht deutlich den Begriff des Barbaren verband; denn daß etwa damals oder später *Σκύθης* überhaupt gleich *τοξότης* gegolten habe, dafür fehlt jeder literarische oder inschriftliche Beleg.

Damit ist bewiesen, daß die Benennung wenigstens eines Teiles der auf spätschwarzfigurigen Vasen erscheinenden Schützen als Skythen nicht zu umgehen ist. Ob man an die Tatsache ihres Auftretens in griechischen Heeren so weitgehende kolonialgeschichtliche Erwägungen anknüpfen muß, wie Wernicke und Helbig es tun, die sie mit den athenischen Unternehmungen in Thrakien und an der Chersones verbinden, bleibe dahingestellt<sup>2</sup>. Helbigs (284) Theorie einer Unterbrechung der Einfuhr skythischer Schützen steht nur auf der falschen Datierung der Würzburger Eingeweideschau-Vase. — Eine genaue Untersuchung über die Darstellungen persischer Tracht, die seit der Jahrhundertwende einsetzen, und ihr Verhältnis zur skythischen steht noch aus.

Nun aber die andere Seite: wie weit darf man wirklich daneben griechische Bogenschützen im fremden Kostüm suchen? — Den ersten urkundlichen Beleg für einheimische Schützen bildet die Inschrift IG. I 433 (Helbig, a. a. O. 270, Anm. 1; Bauer in Müllers Handbuch der Klass. Altertumswiss. IV 1, 274) aus der Zeit zwischen 480 und 460. Die rotfigurigen Vasen aber zeigen von Anfang an (Helbig 269) Jünglinge in Toxotenuniform, die in deutlichem Gegensatz zu solch ausgesprochenen Barbarentypen (Bart!) wie dem der Würzburger Amphora stehen. Nun muß es doch auffallen, wenn Helbig den Schnitt zwischen Barbaren und Nichtbarbaren genau mit dem Wechsel der Vasentechnik zusammenfallen läßt (Schaumburg 135), zumal ein gut Teil unserer schwarzfigurigen Barbarentypen jünger ist als die ältesten rotfigurigen Vasen. Das Hauptargument Helbigs für barbarischen Charakter aller schwarz-

<sup>1</sup> Zahn 75 Anm. 5. In dem dort angeführten Kretschmerzitat noch ein zweiter Fall. Siehe auch Helbig, Münchn. Sitz.-Ber. 1897, 269.

<sup>2</sup> Erstes literarisches Zeugnis für Einführung von Skythen überhaupt s. Helbig, a. a. O. 285.

figurigen Schützen beruht auf der Beobachtung der Physiognomien. Aber gerade hier mußte sein Versuch scheitern, sobald er verallgemeinerte. Freilich gibt es Vasenbilder, auf denen ein deutlich ungrischer Typus in der Bartform und im Profil angedeutet scheint. Aber in der Mehrzahl der Fälle trifft das nicht zu<sup>1</sup>. Hier ist der Punkt, wo eine genaue Musterung des Materials einzusetzen hätte, die freilich an den wenigen Publikationen nicht vorzunehmen ist. — Doch scheint nach dem Gesagten schon so viel klar, daß wir mit einem Nebeneinander von skythischen und einheimischen *τοξόται* und einer Übertragung der fremden Tracht auf die letzteren bereits um die Mitte des VI. Jhs. rechnen müssen.

Eine neue Untersuchung verdient endlich auch das militärisch-taktische Verhältnis der Schützen zu den Hoplitcn, in deren Gemeinschaft sie auftreten. Dabei wird man sie zunächst von den Hippotoxoten trennen müssen, eine Sonderung, die Helbig, 273f., 280<sup>2</sup> nicht einhielt. Die Frage, ob man sie überhaupt mit den *ὄπληται* der Hoplitcn zusammenbringen darf (Helbig, a. a. O.; Delbrück, *Gesch. der Kriegskunst* I 29f.; Lammert, *Neue Jahrb.* XIX 1907, 615), wäre genau an Hand des Materials von den reitenden 'Knappen' korinthischer Vasen bis hinab zu den Peltasten des schönen Stils zu prüfen<sup>3</sup>. Und man wird endlich zu fragen haben, wieweit in den Vasenbildern die epische Schützentaktik<sup>4</sup> (Anlehnung des *τοξότης* an einen einzelnen Hoplitcn) noch nachwirkt. Die Schützen in zeitgemäßer

<sup>1</sup> Man darf die in Frage kommenden Köpfe nicht mit den immer danebenstehenden und daher zum Vergleich einladenden Hoplitcnköpfen vergleichen. Hier erscheint das Profil infolge des angebenen oder auch weggelassenen Nasenschutzes immer 'griechischer', und der Wangenschutz verdeckt Schnurrbartkonturen und Nasenwinkel, die auf Abbildungen gern zu falschen Schlüssen verleiten. Sicher griechische Männer ohne Helm sehen oft 'barbarisch' aus. — Im rf. Stil wird man auch mit etwaiger Idealisierung der Barbarentypen zu rechnen haben.

<sup>2</sup> S. auch Helbig, *Les *ἰπποῖς* athéniens*, *Mémoires de l'Institut. de France, Académ. des Inscript.* XXXVII 1, 1904, 190ff.

<sup>3</sup> Die enge Vereinigung je eines Toxoten und Hoplitcn auf den spät-sf. Vasen wird freilich mehr als rein künstlerische Gründe haben.

<sup>4</sup> Sie gilt auch noch für die Zeit des Tyrtaios; vgl. Tyrtaios 9, 23ff. (Hill.-Crus.) und dazu v. Wilamowitz, *Ilias u. Homer* 95f. Anm.

Aufstellung am Flügel der Phalanx — vgl. Delbrück, a. a. O. 28 — will doch wohl die schwarzfigurige Schale Gerhard, AV. 190/191, 4 wiedergeben.

### Exkurs III.

#### Oberschenkelschienen. Helmfedern.

Oberschenkelschienen tragen der den Schild entgegennehmende Held der Petersburger Amphora 59 und mehrere Hopliten der 'Heerschau des Pisisstratus' 117. Mir sind außer Karos Beispielen (Daremb.-Saglio IV 146 mit Anmerkungen, s. v. ocrea; s. auch Brunn, Kl. Schriften II 119) folgende bekannt:

1. erhaltenes Paar in Bronze. Auktionskatalog Galerie Helbing, Kunstbesitz eines bekannten norddeutschen Sammlers IV 1910 Nr. 66, Taf. 15. Aus Venetien. Für 'Knöchelschienen' (vgl. Furtwängler, Olympia IV 160) sind sie doch wohl zu hoch (22,5 cm), um noch beweglich zu sein.

#### Darstellungen<sup>1</sup>:

2. Spartanische Reliefpithosfragmente, BSA. XII 1905/06, pl. IX, und Dresdener Exemplar Arch. Anz. 1898, 139 Nr. 50.
3. Korinthische Pinakes, Ant. Denkm. I 7, 20; II 40, 2a und 23, 9b.
4. Schwarzfig. Schale von Rhodos, Brit. Mus. B 380; JHS. V 1884 pl. 43 innen.
5. Tyrrhen. Amphora, Brit. Mus. B 48 A: Kämpfer.
6. Sf. Bauchamphora, ebd. 183b: drei Krieger.
7. „ Halsamphora, ebd. 207a: Krieger links.
8. „ „ „ 245b: 'Menelaos' oder 'Damophon'.
9. „ Bauchamphora, ebd. 310, 2: Geryones.
10. „ „ „ 325, 2: Krieger rechts.
11. „ „ München 1408 (Jahn 53 A): drei Kämpfer.
12. „ „ „ ( „ 380 B).
13. „ Hydria, „ ( „ 407).
14. „ Lekythos, Brit. Mus. B 657: Krieger links.
15. „ Augenschale, Louvre F 130, Pottier pl. 74 oben links.
16. „ Bauchamphora aus Cumä: RM. XXVII 1912, Taf. VII = Mon. Linc. XXII, tav. LVIII: Theseus u. Antiope.

<sup>1</sup> Nachtrag: Archaische Bronzefigur *Achl.* II 1916, *πiv. A* (bei S. 118).

17. Sf. Halsamphora, Jena, Universitäts-Sammlung (Aias und Kassandra): Aias.
18. „ Halsamphora, Frankfurt a. M., Kunstgewerbemuseum.
19. Exekiaschale, München, Jahn 339; Furtw.-Reichh. 42: Krieger der Außenseite.
20. Sf. Scherbe, Graef, Akropolisvasen I Taf. 35, 607q.
21. „ Lekythos, Annali XXXV 1863, tav. G: Amphiaraios.  
Lohnend ist nun zu beobachten, wie ein solches Motiv seine bildliche Tradition hat und an ganz bestimmten Szenen hängt:

Lapith im Kentaurenkampf:

22. Sf. Bauchamphora, Brit. Mus. B 176 A.
23. „ Oinochoe, ebd. 623.

Träger des gefallenen Helden:

24. Sf. Bauchamphora, Brit. Mus. B 172 a.
25. „ „ Tillyard, The Hope Vases pl. 3, 14.
26. „ Halsamphora, Berlin, Furtw. 1718 B; Arch. Ztg. XIX 1861 Taf. 156.
27. „ Halsamphora, München 1470 (Jahn 1295 B).
28. „ Hydria, München 1912 (Jahn 409); Furtw.-Reichh. III S. 228 Abb. 110.
29. „ Lekythos, München, Jahn 762; Münch. Stud. 427 Abb. 10.  
Dementsprechend auch bei

Äneas, der Anchises trägt:

30. Raoul-Rochette, pl. 68, 2.

Brettspielende Helden:

31. Exekiasamphora des Vatikan: Furtw.-Reichh. 131.
32. Sf. Halsamphora, Brit.-Mus. B 541, Catal. S. 27 fig. 35 = Daremb.-Saglio III 1309 fig. 4535.
33. „ „ Gerhard, AV. 219,2 = Daremb.-S. III 1304 fig. 4522.
34. „ Bauchamphora, Madrid, Leroux 64, pl. VII.
35. „ „ Neapel, Heydemann 2460.
36. „ „ München, Jahn 375.
37. „ Halsamphora, München, Jahn 3; Gerhard, AV. 114.
38. „ „ „ „ 717 A; Münch. Stud. 426 Abb. 9.

39. Sf. Halsamphora, Bologna, Pellegrini 296; Gerhard, AV. 219.
40. „ Hydria, Louvre F 291, Pottier pl. 83.
41. „ Andokides-Amphora, Brit. Mus. B 193; Walters, History of Anc. Pottery I pl. 31<sup>1</sup>.
42. Rf. Hydria, Brit. Mus. E 160; BSA. XIX 1912/13 pl. XIX.

Vor Athena stürzender Gigant:

43. Gigantomachie von Keos, Louvre E 732, Pottier pl. 54; Mon. d. I. VI/VII 78.
44. Sf. Bauchamphora, Berlin, Furtw. 1865 A; Gerhard, AV. 63.
45. „ Halsamphora, Brit. Mus. B 208a = Catalogue S. 9 Fig. 19 (vgl. auch den Giganten rechts).

Im rotfigurigen Stile ferner noch:

46. Andokides-Amphora, Louvre G 1, Furtw.-Reichh. 111: Zweikämpfer links.
47. Amphora, Louvre G 46, Pottier pl. 93: der Rüstende.

Das Merkwürdige ist, daß, während seit den ältesten Zeiten das Verständnis für diese Schutzwanne den Malern oft zu fehlen scheint, so daß ein reines Spiralardeament übrig bleibt, gerade die jüngsten Stücke wieder die klarsten sind; doch scheint das nur mit größerer oder geringerer Sorgfalt Hand in Hand zu gehen<sup>2</sup>.

Helmsfedern auf unseren Vasen 29 (Taf. XX), 31, 54 (Taf. XXII). Außerdem im schwarzfigurigen Stile:

1. Ionischer Dinos, Louvre, BCH. XVII 1893, 427ff. pl. 18: ein Krieger. (Pottiers Behauptung daselbst, die Federn seien dem Festland fremd und erst von samnitischen und kampanischen Völkern wieder bekannt, widerlegt unser Katalog.)
2. Augenschale, Louvre F 137, Pottier pl. 74: Kriegerkopf zwischen Augen.
3. Halsamphora, Berlin, Furtw. 1714; M. d. I. III 24: ein Kämpfer.
4. Schale, Berlin 3402: Kämpfende.

<sup>1</sup> Hier ist auch das Gewand bei Andokides das gleiche wie bei Exekias (Cultrera, Ausonia VIII 1913, 130 Anm. 1).

<sup>2</sup> Literatur: Smith, JHS. V 1884, 235 Anm. 1; Wolters, Hermes XXXVIII 1903, 272 (vgl. ob. S. 244 Anm. 3); Furtw.-Reichh. I S. 228, II S. 269, III S. 68; Hackl, Arch. Rel.-Wiss. XII 1909, 196 Anm. 2.

5. Schale, München, Jahn 1035: ein Kämpfender.
6. Bauchamphora, München, Jahn 163 A und B: mehrere Krieger.

Dreimal erscheint dieser Schmuck wiederum an dem stürzenden Giganten vor Athena:

7. Schale, Wien, Masner 285 A.
8. Halsamphora, Berlin, Furtw. 1836 B.
9. " " " " 1865 A; Gerhard, AV. 63  
und dreimal am Helm am Boden unter dem rüstenden Hopliten:
10. Oinochoe, Bullettino napolitano V 1856/57 tav. XII 1 (Reinach, Rép. I 491).
11. Halsamphora, Würzburg, Urlichs III 89 A; Gerhard, AV. 264.
12. Bauchamphora, Luynes 12 (Reinach, Rép. II, 255, 1).

Die Helmzier des 7. Kriegers der strengschwarzfig. Amphora im Louvre E 758 B, Pottier pl. 59, ist wohl ein Geweih; gekerbte Hörner ferner auf der Würzburger italo-ionischen Vase Urlichs III 328 = Gerhard, AV. 194 = Mon. d. I. III 50<sup>1</sup> und in natura erhalten: italischer Helm, Freiherr von Lipperheide, Antike Helme (Probedruck als Handschr. gedruckt 140, Nr. 245).

Das älteste der Beispiele mit sicheren Federn hat die Londoner Vase 29 (Taf. XX) unseres Kataloges. Im Orient fehlt diese Art der Helmzier in Form zweier oder dreier einzelner Federn, soweit ich sehe. Ihre Ableitung aus anderen Kulturkreisen verlangt schon sehr genaue Analogien angesichts der allgemeinen Verbreitung kriegerischen Federschmuckes.

Auch im rotfig. Stil finden sich noch vereinzelt Beispiele:

13. Amazone der Pamphaioschale, Louvre G 4, Pottier pl. 88.
14. Pamphaioschale JHS. XLIII 1923 pl. IV (von der Figur nur Helm erhalten).
15. Einer der brettspielenden Helden auf einem Berliner Kolumnenkrater schönen Stils.
16. Fallender auf Nolanischer Amphora, Tillyard, The Hope Vases pl. 10, 88.

<sup>1</sup> Vgl. Zahn, Barbaren 66; Reichel, Homerische Waffen<sup>2</sup> 168 Fig. 45; siehe auch unten S. 371 Anm. 2.

17. Sthenelos des Dinos schönen Stils im Brit. Mus., Furtw.-Reichh. 58.
18. Spätrotfig. Skyphos, Athen, Coll.-Couve 1984 A.
19. Neapeler Prachtamphora mit Patroklos' Leichenfeier: Furtw.-Reichh. 89; doch wirkt hier vielleicht schon italische Sitte; denn auf den Helmen italischer Krieger, besonders auf lukanischen Vasen, sind die Federn alltäglicher Zierrat.

Ganze Flügel dagegen an den Mützen der Bogenschützen<sup>1</sup> (was Herodot VII 92 für die Lyker bezeugt). Und bei dem reichen Helmschmuck des Kriegers der schönen Berliner Pelike, Furtw. 2356 = Arch. Ztg. XXXVI 1878, Taf. 23 denkt man an τὸ πτερόν τὸ κ τοῦ κράνου des kriegsgewaltigen Lamachos (Aristoph. Ach. 1104).

Flügelhelme ferner: Freih. v. Lipperheide, a. a. O. 107 Nr. 283, 108 Nr. 341, 111 Nr. 342.

Die ursprüngliche Bedeutung solcher Federn ist vielleicht apotropäisch<sup>2</sup>.

### Nachträge.

a) In Athener Privatbesitz befindet sich eine frühattische Amphora der Phaleronstufe (H. ca. 75 cm. Inst. Phot. Athen Varia 327—331). Form: schlank eiförmig, auf der scharf eingezogenen Schulter sitzt die niedere, etwas ausladende, glatte Mündung; zwei Vertikalhenkel am Schulterumbruch. Hauptbildfeld zwischen senkrechten Schachbrettstreifen: Gespann (die Photographie läßt nur ein Pferd erkennen) nach rechts, auf dem niederen Wagen Krieger mit Rundschild am rechten Arm, der Schild wie ein Rad mit vier Speichen. Vor dem Pferd, diesem zugekehrt, Frau in langem gemusterten Mantel mit Kind auf den Armen. Am Boden sprießen Volutenpflanzen. — Rückss.:

<sup>1</sup> Schaumberg, Bogen und Bogenschützen 134 Anm.

<sup>2</sup> Vgl. die Hörner besonders an ionischen Helmen; über deren apotropäische Bedeutung Scheffelowitz, Arch. Rel.-Wiss. XV 1912, besonders 464 ff. Erhaltenes Exemplar: Freih. v. Lipperheide, a. a. O. 37, Nr. 244. Der Federschmuck bei Agonen (Fackellauf), über den vgl. Hock, Griech. Weihegebräuche 103 Anm. 4, ist zu verschieden von den einzelnen Federn der Helme, um herangezogen werden zu können.

zwei große Vögel gegenständig, am Boden zwischen ihnen Geschlingpflanze, im Raum Streumuster und kleine Vögel. — Unter dem linken Henkel wieder gegenständige Vögel, unter dem rechten: Pferd (?) nach rechts. — Um die untere Bauchhälfte und um die Mündung Tierfries. —

b) Das Museum für antike Kleinkunst in München bewahrt die korinthische Scherbe Abb. 11, wohl von der Hand des Meisters unseres Kraters 5 (Abb. 5). Man erkennt die beiden Gebäudefronten des Amphiaraioskraters wieder. Der Hoplit steht ausnahmsweise zur Rechten des Lenkers (vgl. oben S. 253 Anm. 1). Ein Pferd heißt wieder *Ξένθος*, hinter dem Rücken der Fahrenden steht linksläufig *ΜΑΔΣΑΛ*, *Λέδας*, ein Name, den Rumpf auf einer Leipziger Scherbe ergänzte (Arch. Anz. 1923/24, 76). Vgl. oben S. 356.

c) Das archäologische Seminar Marburg besitzt seit kurzem die Scherben einer streng-schwarzfigurigen Hydria (Inv. 1009. H. des Bildfeldes 9 cm, Breite an der Schulter 31,5 cm. Provenienz unbekannt) aus Dümmlers Nachlaß, aus denen sich, wenn auch lückenhaft, eine vielfigurige Auszugsszene zusammensetzen läßt. Das anscheinend kräftig anziehende Gespann (drittes Pferd weiß) steht nach rechts. Auf dem Wagen hält der jugendliche Lenker im weißen Chiton und mit dem böotischen Schild auf dem Rücken (s. S. 340/1) die Züge. Der Hoplit zu seiner Linken kommt aufsteigend vor ihm zum Vorschein, ist stark gebückt und hält sich mit der Rechten an der Antyx. Er entspricht also dem Wagenbesteigenden von Nr. 6, 10, 11 (Taf. XV), 31, 73 (Taf. XXIV), 75 (Taf. XXVI), 112 (s. oben S. 252). Jenseits der Pferde stehen ihm zugekehrt von links nach rechts: Frau mit Kind auf der Schulter, mit redender Rechten, Krieger (Schildzeichen Löwenprotome?), zweite Frau mit Kind auf der Schulter (s. oben S. 265); vor den Pferden, teilweise von ihnen verdeckt, Krieger nach rechts. — Schulterbild: Kampf zwischen Kriegern und berittenen Amazonen. — Zu beiden Seiten des Hauptbildfeldes steifes Efeuornament, unten Knospenfries. — Die Vase steht mit ihrer gedrängten, figurenreichen Komposition Nr. 22 und 31 am nächsten. —

d) Eine besonders schöne und singuläre Anschirrungsszene findet sich auf einer bauchigen Halsamphora der Exe-

kiaszeit in Boston (Nr. 89. 273; Phot. ohne Negativ im Athener Inst.). Am Halse Palmettenlotosfries, auf der Schulter Hahnenfries, unten Tierfries und Strahlen, unter den Henkeln reiches Spiralornament. An den Wagen (nach rechts) ist das eine, wunderbar elegante Pferd angespannt. An seiner Seite hängt in üblicher Weise das Geschirr für ein anderes. Vor ihm, nach links steht ein nackter Mann, legt die Rechte auf den Kopf des Pferdes und faßt mit der Linken an das Gebiß, ganz in der Art wie der Pferdhalter der Nearchosscherbe (144). Die Zügel und das lange Kentron hält ein hinter dem Wagen stehender Mann im Mantel. Im Hintergrund bändigt ein nackter Jüngling das nach rechts steigende zweite Roß (Mähnen rot). Es bildet, hoch aufgerichtet (die Vorderbeine in Schulterhöhe des Jünglings) den Mittelpunkt der ganzen Komposition. Der Jüngling steht in angestrenzter Stellung auf den Fußspitzen, mit eingeknickten Knien, faßt mit der Rechten nach dem Maulkorb und zieht mit der Linken am kurzgenommenen Leitseil. Zu beiden Seiten wird die Szene von je einer Frau im Peplos flankiert.

Es konnte bei Abfassung der vorstehenden Arbeit nicht angestrebt werden, die Auszugvasen im einzelnen stilistisch aufzuarbeiten, den Werkstätten nachzugehen. Dazu mangelte es an genügenden Abbildungen. Einiges, was sich an Hand der Photographien nachträglich ergab, sei hier aufgeführt.

Die Amphora 15 (Taf. XVIII) dürfte aus der gleichen Werkstatt stammen wie die Brautzugvase Taf. XVIII oben (vgl. S. 262). Zum mindesten sehr verwandt ist beiden die Amphora 41 (Abb. 4). Der Meister der Jenaer Hydria (78, Taf. XXX) hat fraglos auch die Londoner Amphora 55 (Taf. XXIX) bemalt. Das Paar auf dem Wagen ist bei beiden fast identisch (Kopftypen!), die Ähnlichkeit der Frauen, der Gespanne führt zum gleichen Ergebnis. Auch 16 (Taf. XXI) möchte man sich zwar nicht von der gleichen Hand, wohl aber im selben Atelier entstanden denken. — Die Vasen 54 (Taf. XXII) und 30 (Taf. XVI) stehen sich nahe. — Aus einer Werkstatt hervorgegangen sind vielleicht auch 19 (Taf. XXIII) und 46 (Taf. XXIII). — Und dem Meister der Hydrien 67 und 77 (Taf. XXVI; s. S. 305) wird man auch 75 (Taf. XXVI) zuweisen.

Ein genaues Studium der Originale oder ausreichender Photographien würde sehr wahrscheinlich ermöglichen, noch viele Vasenbilder unseres Katalogs stilistisch enger zusammenzufassen. Es würde sich dann klarer ergeben, was bildliche Überlieferung im weiteren Sinne, was spezielle Werkstätten-tradition ist.



Abb. 11. Scherbe in München.

Marburg 1921, Athen 1927.

Walther Wrede.

## Namen- und Sachregister.

- Achilleus 341, 357; vgl. Waffenübergabe.  
Ägyptisch 240 Anm. 3, 241 Anm. 1, 253 Anm. 1, 268 Anm. 1, 2, 276 Anm. 1, 282 Anm. 2, 286 f., 319, 320 Anm. 1, 333 mit Anm. 2, 344 Anm. 2, 360 Anm. 1.  
Aias und Teukros 363 Anm. 1.  
Äneas 368.  
Ainippe 264.  
Akt 350, 352.  
Alkmaion 256 Anm. 1, 268.  
Amphiaros 251 ff., 354, 359; — krater 235, 250 f., 256 ff., 264, 267 f., 270 ff., 279, 281, 291, 296 ff., 307, 309, 312 f., 341, 354, 359, 361 f.  
Andokides 310, 351.  
Apotropäisch 244, 263 f., 371.  
Argivisch 241 ff.  
Assyrisch-babylonisch 240 Anm. 3, 276 Anm. 1, 282 Anm. 2, 286, 291 Anm. 1, 323 Anm. 3, 333.  
Athena u. Gigant 369 f.; s. Herakles. Auge s. Apotropäisch.  
Barbar s. Bogenschütz.  
Beischrift 354 ff.  
Bildrichtung 252, 309, 311 f., 314, 318, 362.  
Binde 260 Anm. 2, 262 ff., 274.  
Bogenschütz 255, 283 f., 314, 345, 362 ff.  
Brandmarke am Pferd 340.  
Brautzug 249, 253 mit Anm. 3, 257 ff., 262, 266, 276, 300, 373.  
Brettspielende Helden 368 f.  
Bronzeblech, etrusk. 251, 318.  
Bucchero 330 f., 359.  
Bücken s. Motive.  
Chetitisch 321 Anm. 2, 323 Anm. 2, 333.  
Eberjagd 240 Anm. 4.  
Eidechse 301.  
Epos 260 ff., 270 f., 281 Anm. 2, 336, 354 ff.  
Eriphyle 256 ff., 264, 266, Anm. 5, 310, 312, 318.  
Ethos 261, 277, 313.  
Etruskisch 251, 321 Anm. 2, 323 Anm. 1, 325 ff., 354, 357, 359 f.  
Eule 298 ff.  
Euthymides 350.  
Exekias 294, 313.  
Federn, Helm — 369 ff.  
Flügel, Helm — 371, — frau 330.  
Frauen 256 ff., 315, 341 Anm. 3, 372 f.  
Frühattisch 243 ff., 289, 293, 300, 371.  
Füllfigur 267/9, 272 Anm. 5, 297 f., 300 f., 321 Anm. 2.  
Gangart der Tiere 285 ff., 323 ff., 329, 337.  
Gebet 236 f., 259 f., 264.  
Geometrisch 237 f., 244, 253 Anm. 1, 268 Anm. 3, 271, 287 f., 292, 300, 318, 334 Anm., 343 f., 358 f.  
Gespann s. Pferd, Wagen.  
Geste 236 f., 258/60, 265, 270 f., 273 f., 352.  
Gigant 369 f.  
Gjölbaschi 332.  
Götteraufahrt 249, 253, 266, 269, 276, 329.  
Gordion, Terrakotten 332.  
Haarkranz am Pferd 340 Anm.  
Halimedes 267, 270 ff., 312, 358.

- Hase 302, 321 Anm. 2.  
 Heerschau 284, 310.  
 Heimbringen des Toten 368.  
 Hektors Abschied 279, 355, Schleifung 259 Anm. 3.  
 Helm 324 Anm. 3, 328, 345, 369 ff.  
 Herakles: und Athena 253 Anm. 3, 300, 357; und Deianeira 242 ff., 248 Anm. 3, 249, 253, 293, 298 Anm., 300, 359; — mit Äpfeln 353.  
 Hermogenes 361 Anm. 1.  
 Hippotion 267 ff., 274, 341, 355.  
 Hochzeit s. Brautzug.  
 Hörner am Helm 370 f.  
 Hund 302 ff., 316, 321 Anm. 2, 329, 345; — namen 355 Anm. 4.  
 Igel 302.  
 Ionisch 245, 288 (ff.), 295, 303 f., 312, 314 ff., 321 ff., 359 f., 363, 371 Anm. 2.  
 Isokephalie 252.  
 Kauern 270 ff.  
 Kind 255, 264 f., 268, 305, 314 f., 371 f.  
 Kios 356.  
 Klage 270 ff., — frau 256.  
 Klappstuhl 275 f., 318.  
 Klazomenische Sarkophage 243 mit Anm. 3, 245 Anm. 1, 291, 293 Anm. 2, 309 Anm. 2, 314 ff., 324, 334, 359 f.  
 Koloristik 295 f., 311.  
 Kranz 257 Anm. 2, 262 ff., 268.  
*κρήδεμνον* 239, 258.  
 Kreta 321 ff., 326, 328, 334 f. (Anm.).  
 Kriegerreihe 306, 315, 317/20, 324/6, 330 ff.  
 Kußhand 260.  
 Kykladenkeramik 246/8.  
 Kypros 330 f., 333 Anm. 2; kyprisch-mykenisch 236 f., 241 Anm., 292.  
 Kypseloslade 256, 258, 264, 309, 312.  
 Lapithenkampf 368.  
 Leontis 237, 257, 260/2.  
 Lorbeer 264.  
 Mantik 270 ff., 296 ff.  
 Melisch 244, 247, 249 f., 282 Anm. 4, 283 Anm. 1, 289, 293, 359.  
 Memnon 364 Anm. 2.  
 Motive: Bücken 342 Anm., Schreiten 315 f., 318 f., 326, Schwertziehen 251, Stehen 342, 373, Wagenbesteigen 250 ff., 324, 329 f., 331 Anm. 1, 358 ff., 373.  
 Mykenisch 236, 239 f., 242 Anm. 1, 276 Anm., 287, 288 Anm. 2, 292, 302, 319, 322 Anm.  
 Nearchos 348, 373.  
 Neger 364 Anm. 2.  
 Nettos s. Herakles.  
 Northamptonvase 302.  
 Oberschenkelschienen 367 ff.  
 Orient 326/35; vgl. Ägyptisch, Assyrisch, Chetitisch.  
 Orientalisierend 238 f., 241 ff.  
*ὄφους* 257, 262, 264.  
 Ornament 243 ff., 318, 351 f., 372 f.  
*Παῖς* 267 ff., 316, 341 f., 348, 353.  
 Panzer 328  
 Pferd 285 ff., 316, 321 ff., 336 ff., 348 f., 352, 373, mit Hund 321; Pferdeburche 267 ff., 276, 341 f., 373, — geschirr 322 f., 328, 337 ff., 353 f., 373, — namen 356, — führer 343 ff.  
 Phintias 349 f.  
 Phönikische Schalen 286, 293, 323 Anm. 3, 333.  
 Priamos 273, 355 f.  
 Prothesisvasen 268 Anm. 3, 271.  
 Rad s. Rosette.  
 Relief, Stein— 323 Anm. 2, 325, 332, Metall— u. Elfenbein— 318, 330, 359, Terrakotta— 320, 325 ff., 360, — keramik 320, 324 f., 330 f., 335 Anm.  
 Rosette auf Hüfte 243 Anm. 3.  
 Rüstungsszene 266, 284 f., 313, 315 f., 348, 370.

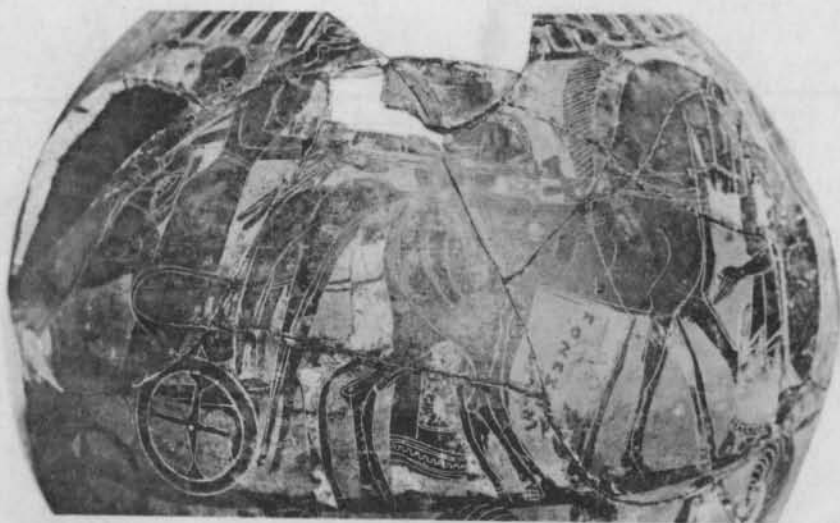
- Schild 242, 253, 285, 316, 334 Anm., 371 f.  
 Schirrszene 335 ff.  
 Schlange 272, 296/8, 316.  
 Schreiten s. Motive.  
 Schwert 245, — ziehen 251.  
 Seher 270 ff., 327.  
 Siphniefries 359.  
 Sirene 297, 355.  
 Sitzen auf Erde oder *θάκος* 270 ff.  
 Skorpion 300 f., 325.  
 Skythe s. Bogenschütz.  
 Spende 237, 260.  
 Staffelung 252, 253 Anm. 1, 259, 281 ff., 288, 292 ff., 317, 326 f., 329, 333, 347.  
 Stehen s. Motive.  
 Straußenei 331 f., 360.  
 Taktik 366 f.  
*τέρας* 261, 272, 274, 296 ff.
- Tierfries 286 ff., 301 f., 306, 316, 352, 372 f.  
 Timagora 267.  
 Umblickende 255, 265 f., 281, 283 f., 315, 334 Anm., 344, 353, 360 Anm. 2.  
 Verkürzung 304, 353.  
 Vogel 247, 272, 296 ff., 316, 372; vgl. *τέρας*.  
 Waffenübergabe 263 f., 266, 285, 313, 348.  
 Wagen 251, 284, 298/300, 318, 321, 327, 331 Anm. 1, 337 ff., 356 f.; — besteigen s. Motive.  
 Wagenlenker 329, 331 Anm. 1, 341, 361; — tracht 238 Anm. 5, 255, 265 Anm. 3, 328, 372.  
 Zackenmähne 289 Anm. 3, 326, 331.  
 Zirkel 242 Anm. 1, 247.

## Beischriftenregister.

- Αίμιππος* 355.  
*Αινίππα* 264.  
*Αιμιήδης* 267, 271.  
*Ανθιππος* 355.  
*Αρχιππος* 355.  
*Εἰθούιας* 356 Anm. 3.  
*Εὐθους* 355.  
*Εφριππος* 355.  
 — *ἵππο* — 355.  
*Γαπόμαχος* 355.  
*Γιπποτίων* 267, 355.  
*Καλικόμη* 356 Anm. 3.  
*Καλιφόρα* 356 Anm. 3.  
*Καλλίας* 355.  
*Κάλλιπος* 355.  
*Κιανίς, Κιονίς* 356.
- Κιμμέριος* 364.  
*Κόραξ* 356.  
*Κρόνπιος* 356 Anm. 3.  
*Λάδας* 372.  
*Ξάνθος* 355 Anm. 4, 356, 372.  
*Πάρις* 356.  
*Πρίαμος* 355 mit Anm. 4.  
*Πυροκόμη* 356 Anm. 3.  
*Σήμιος* 356 Anm. 3.  
*Σίκων* 355.  
*Σίμων* 355.  
*Σάνθης* 365.  
*Τόξαμις* 364.  
*Φοῖνιξ* 356.  
*Χαῖτος* 356 Anm. 3.  
*Χάρων* 355 Anm. 4.



11



10

AMPHOREN IN LEIPZIG.



30



12

AMPHOREN IN LONDON (30) UND BERLIN (12).



34

AMPHORA IM VATIKAN.



München 1375



15

München 1376

AMPHOREN IN MÜNCHEN.



14(A)



20

AMPHOREN IN MÜNCHEN (14) UND WÜRZBURG (20).



105



29

KRATER (105) UND AMPHORA (29) IN LONDON.



16



32

AMPHOREN IN MÜNCHEN (16) UND OXFORD (32).



54

AMPHORA IN LONDON.



46



19

AMPHOREN IN MÜNCHEN.



68



73

HYDRIEN IN MÜNCHEN (68) UND WÜRZBURG (73).



27

AMPHORA IN LONDON.



77



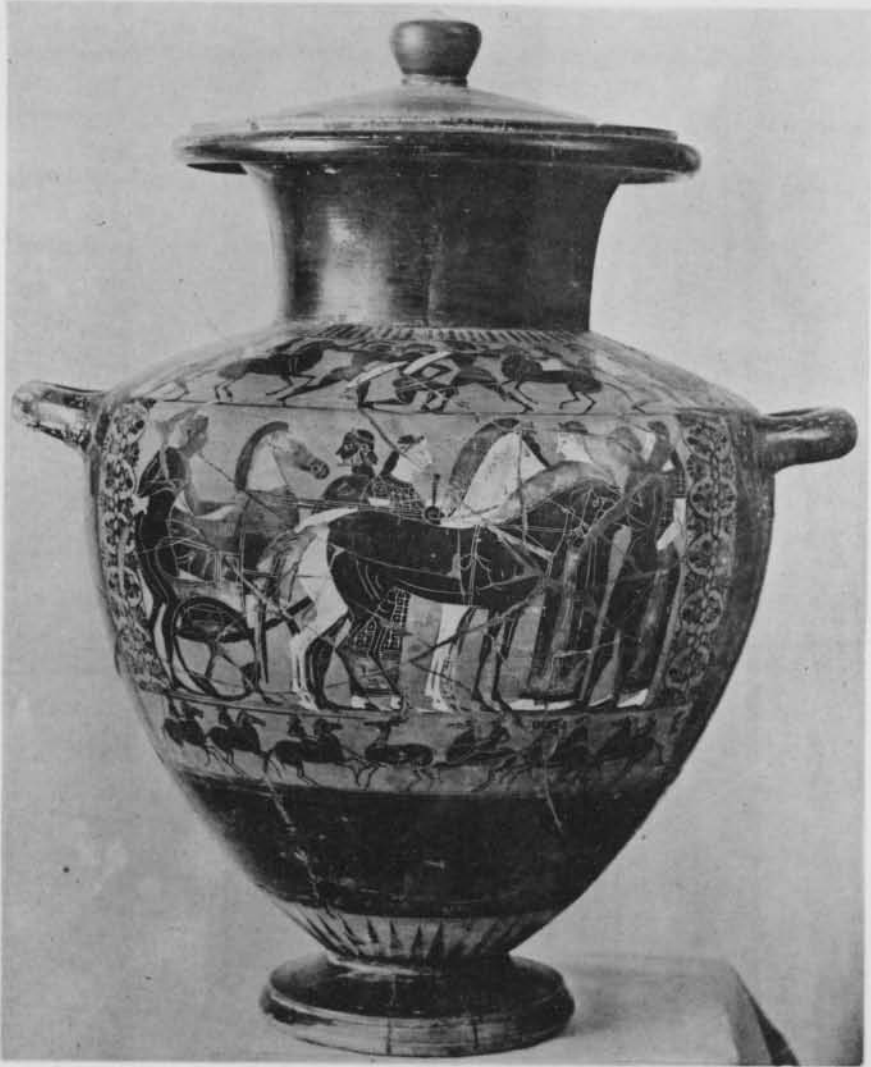
75

HYDRIEN IN TÜBINGEN (77) UND LEIPZIG (75).



42

AMPHORA IN CHIUSI.



156

HYDRIA IN ORVIETO.



153



55

HYDRIA (153) UND AMPHORA (55) IN LONDON.



78



151

HYDRIEN IN JENA (78) UND WÜRZBURG (151).

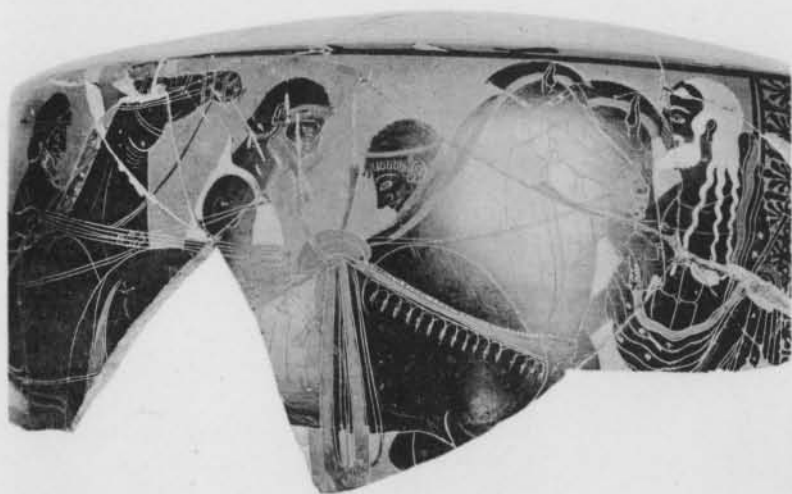
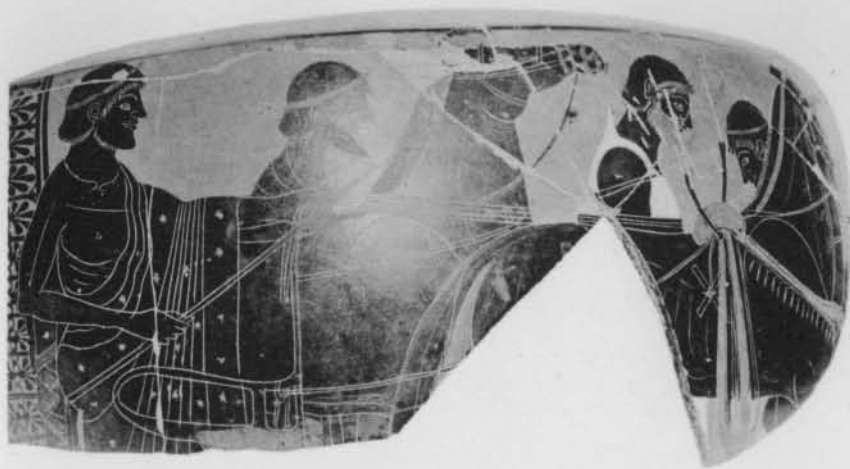


149



150

HYDRIEN IN MÜNCHEN.



158

HYDRIENFRAGMENT.



163

AMPHORA IN OXFORD.



181

SCHALE IM VATIKAN.